
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 06451 725 3

DU MÊME AUTEUR

L'Argot musical. Curiosités anecdotiques et philologiques, avec une introduction de Louis Gallet. 1 volume in-16. 1892 . . . . 5 fr.

EN PRÉPARATION

Zoologie musicale, littéraire et artistique. 1 vol. illustré de nombreuses gravures et notations musicales.

Monsieur

Votre ouvrage me semble
plus haut intérêt et
serais très heureux d'en
recevoir la dédicace

Veuillez agréer l'assurance
ma sympathie

C. Saint-Saëns

Août 1895

UN PROCÈS SENSATIONNEL

OUVERTURE



La scène se passe au tribunal de Psychopolis. La séance est présidée par un paralytique, assisté d'un aveugle et d'un sourd non muet. A la barre comparaissent les cinq sens plaidant en séparation.

Quoique infirme, le tribunal a eu le bon sens de supprimer les avocats et de permettre aux plaideurs d'exposer eux-mêmes leur cause. La parole est au Goût.

Le Goût. — Messieurs les Juges, un de vos plus éminents collègues, l'illustre Brillat-Savarin a écrit ma biographie. Ce livre étincelant d'esprit doit, j'en suis certain, occuper une place honorable dans votre bibliothèque, car je sais l'estime profonde que la magistrature de tous les temps et de tous les pays a professée pour les jouissances de la table.

Mon savant biographe m'a victorieusement restitué la place d'honneur que je dois occuper dans la hiérarchie sensuelle.

Je suis le trait-d'union humanitaire. Grâce à moi, tous les hommes, réunis autour de la table du festin, oublient leurs souffrances et leurs haines pour fraterniser le verre en main. Moi seul préside à la seule table d'harmonie où puisse régner l'accord parfait.

C'est pourquoi je réclame de votre haute justice le pouvoir d'accomplir librement mon apostolat fraternel, et je demande hautement à être à jamais séparé des quatre agents de discorde qui jusqu'à ce jour n'ont cessé d'entraver ma noble mission. (*Murmures*).

Les oreilles écoutent aux portes du mal, les yeux allument les convoitises, les narines flairent la vengeance, la main commet les meurtres, tandis que les portes de mon palais s'ouvrent au genre humain, offrant à tous l'oubli et le bonheur.

Comparez et jugez.

L'Odorat. — Messieurs les magistrats, j'éprouve quelque honte d'être contraint à me mesurer devant vous avec l'orateur matériel qui vient de parler. Profaner mon flair subtil au contact de ses appétits vulgaires, souiller les substances éthérées dont je nourris l'âme humaine, en les opposant aux aliments grossiers dont il gave le ventre! Pouah!

Laissez-moi fuir ces champs empestés de l'Ivresse et de la Gourmandise et me réfugier dans mes domaines parfumés. A moi les fleurs! A moi

l'effluve printanier de la violette dont nul œil ne sait la retraite et dont nulle oreille ne comprend le langage! A moi la vapeur enivrante des roses dont la main ne sent que les épines! A moi les senteurs embaumées du souffle virginal de la femme adorée! A moi l'amour!

Qu'on me laisse régner sans partage sur l'âme humaine, puisque je trône au milieu du visage et, je le jure, cette âme je l'élèverai jusqu'aux cieux.

O pauvre humanité! Mille couleurs t'éblouissent, te trompent, t'aveuglent; mille bruits t'obsèdent, t'assourdissent. Sois à moi seul; viens respirer la myrrhe et l'encens qui te feront l'égale des dieux. Viens écouter ce concert de parfums idéals dont tes mains tenteraient vainement de saisir les vibrations impalpables, et ton âme, à tout jamais dégagée de la matière, s'endormira dans la tranquillité du bonheur éternel. Ainsi soit-il!

La Vue. — Messieurs, le plaidoyer — j'allais dire le prêche — que nous venons d'entendre, me rappelle cette conclusion qu'un capucin ne manquait jamais de proposer à ses ouailles: « Mes très chers frères, s'écriait-il, le but suprême de la vie est de mourir en odeur de sainteté. » Tel est l'idéal que l'odorat présente au genre humain, en le poussant à divorcer avec nous.

Est-ce sérieux? S'il m'était permis de qualifier la réalisation d'un tel projet, je l'appellerais un

progrès cynique, car le règne du flair élèverait l'homme à la hauteur du chien.

Odorat, l'humanité n'a que faire de ces vains parfums qui l'étourdissent, la surexcitent et la tuent. Redouté, le peintre des roses, n'est-il pas mort asphyxié par leurs senteurs empoisonnées?

Malheureuse reine des fleurs, pourquoi un parfum si perfide souille-t-il ta beauté? De tes pétales, pétris de la chair de Vénus, semble s'exhaler l'haleine empestée de Messaline.

O fleurs! O femmes! O beautés! Pourquoi parlez-vous? Grecs sublimes, vos statues silencieuses fascineront nos regards jusqu'à la fin des temps, car vous parlez aux yeux un langage que nulle oreille ne saurait comprendre et vous éblouissez les prunelles au concert de vos lignes harmonieuses.

Et vous, peintres divins, dont les pinceaux, trempés dans les couleurs de l'Iris, ont immortalisé les splendeurs de la nature, à qui devez-vous votre génie? Qui donc vous a fait lire dans le livre sublime d'où rayonnèrent vos chefs-d'œuvre?

Les deux étoiles qui brillaient sous vos sourcils, allumées par les clartés du beau, attisées par le feu de vos cœurs.

Raphaël, Rembrandt, ô mes fils bien-aimés, le sommeil de la mort a-t-il donc fermé vos paupières? Non. Vos sens sont glacés dans la nuit du tombeau, mais sur la toile où vous avez tracé votre image,

vos yeux vivent encore et, fixant l'avenir, ils pointent sur la postérité leurs brillants immortels.

L'Ouïe. - Tu parles de la mort ; ô Vue, la connais-tu? Lorsque inerte, la bouche et les yeux clos, l'homme sommeille, deux sentinelles vigilantes veillent à ses côtés. Et quand un danger fait vibrer l'atmosphère qui entoure son néant, ces deux gardes jettent l'alarme et l'homme renaît à la vie.

Pour lui, la mort n'est pas la nuit; la mort c'est le silence.

L'œil, cette fenêtre de l'âme, se repaît d'un art mort, car la toile des peintres et le marbre des statuaires sont muets comme le linceul et glacés comme la tombe.

A l'oreille, immobile et comme inerte, il faut la preuve de la vie. Qu'importent les formes et les couleurs à celle qui comprend l'invisible et ouït l'impalpable! La corolle des roses se flétrit aussi vite que la lèvre des femmes.

Quand la nature parle, l'oreille écoute et de ses bruits divers elle crée la langue humaine. Osez donc comparer vos parfums, vos regards, au langage du cœur, à ces grandes voix de l'amour et de la patrie.

Quel homme n'a senti palpiter sa poitrine en écoutant murmurer ces mots à son oreille: «Je t'aime!» Quelles œuvres de géants les peuples

n'ont-ils pas accomplies, en écoutant tonner la devise éternelle: « Vivre libres ou mourir! »

Supposez l'humanité condamnée au mutisme et à la surdité, c'est la fin de l'amour et le commencement de l'esclavage. La mort c'est l'inouï, c'est le silence.

Mais l'homme insatiable rêve toujours l'au delà. Sa langue parlée ne lui suffit plus. Il écoute le vent parler aux roseaux, l'insecte chuchoter à la fleur, l'oiseau gazouiller à sa nichée, le tonnerre hurler à la nue et la mer insulter à la falaise. Et, surprenant les secrets de leur langage, il reproduit ces bruits mystérieux, pour créer l'art suprême, l'art vital et passionnel, seul capable de traduire les tempêtes de son âme et les cris de son cœur.

Sens matériels qui m'écoutez, qu'avez-vous donné à l'homme de plus beau, de plus consolant, de plus suprahumain que la Musique?

Le Toucher. — Vaniteux esclaves de la nature, il est temps de confondre votre ignorance et d'abaisser votre orgueil.

Du corps humain chacun de vous n'occupe qu'une place infime, tandis qu'il m'appartient des pieds à la tête. L'homme, j'ose le dire, c'est moi-même.

Qui donc représente sa volonté, sa force, son courage, son génie? *La main.*

Saveurs, odeurs, lumière et sons, vous subissez

tout passivement. Mais si le mets est empoisonné, l'odeur pestilentielle, la lumière aveuglante et le bruit assourdissant, à qui donc avez-vous recours, faibles sens, pour conjurer le péril? A la main qui généreusement vous prête son assistance en dressant devant vous un rempart invincible.

Livrés à vous-mêmes, vous n'êtes que des hallucinés. Vous dégustez à l'aveuglette, vous sentez à tâtons, vous voyez de travers, vous entendez à faux. Qui donc alors rectifie vos erreurs, si ce n'est la créatrice de la physique et de la chimie? Sans moi, Ouïe, eusses-tu jamais eu le pouvoir de nombrer les vibrations qui frappent ton oreille? Et toi, Vision, à qui dois-tu ce microscope et ce télescope qui t'ont permis d'entrevoir les mystères de l'infini?

Sens vaniteux, êtes-vous indispensables aux humains? Homère, aveugle, chantait l'hymne au Soleil; Beethoven, sourd, écrivait sa symphonie à la Liberté.

Et qui donc vous supplée quand vous manquez à l'homme? J'en atteste nos juges. La main n'est-elle pas le livre des sourds-muets et l'œil des aveugles?

Oseriez-vous comparer votre langage à l'éloquence des gestes de la main? Elle ordonne, défend, jure, maudit, excite, apaise, dompte. Tout est en son pouvoir.

Vous osez parler d'art! Mais qui donc a tenu la

plume de Molière, le ciseau de Michel-Ange, le pinceau de Rubens, l'archet de Paganini? Qui donc a dressé sur le sol les Pyramides, les Parthénons et les cathédrales? Qui donc a tordu les entrailles des animaux, arraché les métaux aux abîmes de la terre et abattu les sapins séculaires pour en faire jaillir les mille voix sonores de l'Orchestre?

Vous osez parler de l'amour, devant moi, le Toucher! Vous ne savez donc pas à qui l'amour doit ses serrements de mains, ses baisers et cette étreinte suprême et divine qui fait de l'homme l'égal de Dieu, en le sacrant du titre de créateur immortel.

Sens vaniteux, esclaves de la nature, que votre ignorance soit confondue et votre orgueil abaissé. J'ai dit. (*Murmures.*)

Le président. — Aucun des plaideurs n'a plus rien à ajouter? (*Silence.*)

L'assesseur aveugle. — C'est bien vu?

L'assesseur sourd. — Bien entendu?

Le président. — Personne ne dit mot. Les débats sont clos. Le tribunal va délibérer.

Le tribunal de Psychopolis, après une laborieuse consultation, rend le jugement suivant :

— « Ouï les dires des cinq parties plaidantes, en instance de divorce ;

Considérant que l'union fait la force;

Considérant qu'on a toujours besoin d'un plus petit que soi;

Vu les articles immuables des lois du code de la Nature;

Le tribunal repousse la demande des plaideurs, leur refuse le divorce, comme nuisible à chacun et dangereux pour l'intérêt général de l'Humanité;

Condamne les cinq sens à rester unis entre eux comme les cinq doigts de la main, à vivre en bonne intelligence et à se prêter mutuelle assistance, sous la tutelle bienveillante du Toucher. »

La séance est levée.



PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I[er]

LA MAIN ET LA NOTATION

La main et la portée musicale. — L'écriture neumatique. La portée du plain-chant. La portée de cinq lignes. La main de Rameau. Les mains de Wilhem.

La main et la musique en chiffres. — Origines de la musique chiffrée. Sa phonomimie.

La main et les tablatures. — Tablature des Chinois. Les anciennes tablatures des luths, des violes et des instruments à clavier. La tablature moderne des instruments à souffle.

La main chez les aveugles. — Rôle de la vue dans le jeu instrumental. La serviette de Mozart. Le manque de touche des improvisateurs. La musique et les concerts d'aveugles. Les notations en épingles, en cire et en chapelet. Rameau précurseur de Haüy. Leurs systèmes. L'anaglyptographie de Braille. Sa double notation. Système de Josset.



A Monsieur

CAMILLE SAINT-SAËNS

LA MAIN ET LA PORTÉE MUSICALE

La main est la voix du sourd-muet et l'œil de l'aveugle.

Les deux plus hautes conceptions de l'homme, le langage et le calcul, sont marquées de l'empreinte de sa main. L'écriture des mots a d'abord été le microcosme du geste et celle des nombres la silhouette des doigts de la main. Les siècles se sont écoulés sans pouvoir faire disparaître entièrement les traces de ces empreintes primitives.

En renversant le problème et en forçant la main créatrice à mimer à son tour les lettres alphabétiques, l'abbé de l'Épée a créé le langage des sourds-muets.

La main humaine n'a pas joué un rôle moins important dans la genèse du langage musical.

Traduire les sons par des lettres, comme les anciens, ou par des chiffres, comme les modernes,

c'est la confusion des langues. Quelle affinité existe-t-il entre la gamme, l'alphabet et la décade? Le mouvement ne saurait se traduire par l'inertie. La langue musicale exigeait une phonographie personnelle, originale, reproduisant les inflexions et, pour ainsi dire, les gestes de la voix humaine. *L'écriture neumatique* fut la première esquisse de cette notation idéale.

Les neumes tentèrent de réaliser la mimique des sons et la sténographie des mouvements passionnels. La musique en lettres ou en chiffres ne parle qu'à l'esprit. Dans chaque neume, au contraire, l'œil devinait un geste et saisissait au vol l'état d'âme qui l'avait fait naître.

Malheureusement les signes neumatiques manquaient de précision et l'inhabileté des copistes en rendait souvent la lecture énigmatique.

L'invention de la *portée musicale* transforma ces hiéroglyphes en écriture exacte.

Peut-être l'idée de la portée fut-elle suggérée par l'échelle naturelle que forme le parallélisme des doigts de la main ouverte. A cette conjecture on objectera vainement les essais multiples et divers que fit éclore le problème. Qu'est-il resté de tous ces systèmes? Deux échelles musicales conformes à l'organisme de la main humaine : *la portée de quatre lignes du plain-chant* que le XIIe siècle semble avoir calquée sur les quatre doigts conjoints de la main, et *la portée de cinq lignes* que le XIIIe siècle,

impatient du joug grégorien, devait léguer à un art nouveau.

La portée de quatre lignes était insuffisante, celle de six lignes eût rendu la lecture difficile. La portée de cinq lignes fut l'échelle nécessaire, complète comme son type digitaire, car, à l'aide des clés, elle suffit à noter l'étendue moyenne de toutes les voix humaines.

Ainsi l'homme, en harmonisant l'étendue vocale avec l'écriture digitaire, compléta instinctivement l'harmonie physiologique établie par la nature entre les organes et les fonctions, le larynx et la main, la voix et le geste[1].

Ce n'est que cinq siècles après l'adoption générale de la portée musicale de cinq lignes qu'un musicien français, J.-P. Rameau, eut l'idée de proposer la main comme procédé d'enseignement.

« On conçoit assez, dit-il, que les cinq doigts de la main peuvent fort bien représenter les cinq lignes sur lesquelles on copie la musique. Or, en regardant ou supposant sa main bien ouverte, le petit doigt du côté de la terre, on y voit, on y juge

[1] Autrefois la portée se nommait *pattée*, à cause de la forme de l'instrument qui servait à la règler. Aujourd'hui cet instrument porte encore le nom de *griffe*. Par un curieux rapprochement, *faire de la musique*, dans le jargon des hôpitaux, c'est se gratter la peau jusqu'au sang, y tracer avec les ongles de la main une portée musicale dont les notes sont des gouttes de sang. (*Voir l'Argot musical, E. Gouget*).

cinq lignes avec leurs milieux, qui sont les vuides qui séparent les lignes, les doigts; et pour lors, quelque note qu'on imagine sur le petit doigt, la position des autres notes sera connue par la connoissance des gammes [1]. »

L'idée ingénieuse de Rameau ne fut pas adoptée; on lui préféra l'usage au tableau de la portée vide, sans clés ni notes, qui semble être l'origine du Méloplaste.

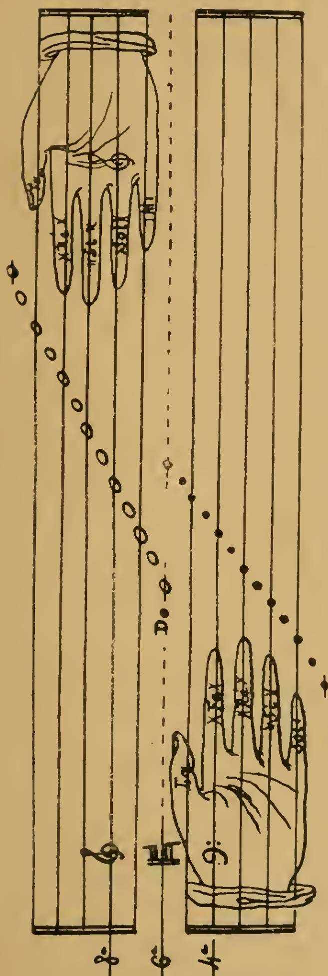
En 1820, un autre musicien français, B. Wilhem, ressuscita le procédé pédagogique de Rameau et, après l'avoir perfectionné avec une profonde sagacité, il en fit la base de sa méthode populaire d'enseignement du chant. On peut dire que c'est de la main de Wilhem que sortit l'Orphéon français.

Les cinq lignes de la portée musicale furent représentées par les cinq doigts de la main, ouverts et placés comme dans la figure ci-contre.

Les cinq doigts de la main droite représentaient la portée des premiers dessus (clé d'ut et clé de sol), et les cinq doigts de la main gauche figuraient la portée de la basse (clé de fa).

Avec la main musicale on peut faire solfier une classe, en se servant de l'index d'une main pour toucher l'intérieur des doigts de l'autre et désigner les notes correspondantes.

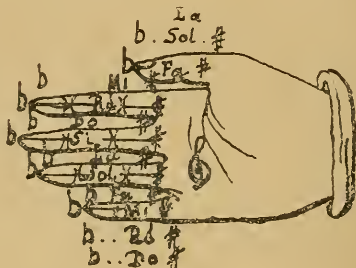
[1] *Code de musique.* — J.-P. Rameau (1760). « De l'application des gammes aux doigts de la main. »



Mains musicales de Wilhem.

(Figure tirée de son *Manuel musical* (1812).

Wilhem a complété son système par l'invention de la *main chromatique* qui permet de représenter, non seulement les sons naturels, mais encore les dièses et les bémols.





Main chromatique.

Il place les sons naturels dans la région de la 2e phalange des doigts, les dièses à leur origine et les bémols à leur extrémité.

Bien que la méthode Wilhem ne soit plus en usage, les professeurs de solfège se servent toujours utilement de sa *main musicale*.

En 1823, un maître d'école français, F. Sudre, inventa une *langue musicale universelle*, au moyen de laquelle tous les différents peuples de la terre, les aveugles, les sourds et les muets pouvaient se comprendre réciproquement.

Cette découverte fit sensation en Europe et fut encouragée par les savants et les hommes politiques.

La langue de Sudre, formée des 7 notes de la musique, pouvait être parlée, écrite, muette et occulte.

Muette, les notes étaient indiquées sur les doigts de la main harmonique de Wilhem.

Occulte, elle permettait au sourd-muet de se faire comprendre de l'aveugle, au moyen d'une légère pression des doigts de la main.



LA MAIN ET LA MUSIQUE EN CHIFFRES

On sait que les éléments de la notation musicale chiffrée, actuellement en usage dans l'école Galin-Pâris-Chevé, sont en grande partie l'œuvre de J. J. Rousseau. Des deux systèmes de notation chiffrée proposés par l'illustre philosophe[1], on a retrouvé l'embryon dans deux essais que, soixante ans auparavant, un franciscain, J. J. Souhaitty, présenta comme une nouvelle découverte[2]. Ce n'est pourtant pas au révérend père qu'est due la première idée de la notation chiffrée, pas plus qu'au père A. Parran, dont le livre a devancé de 38 ans la première tentative de son confrère[3].

[1] « Projet concernant de nouveaux signes pour la musique » (1742). Dissertation sur la Musique moderne (1753). Dictionnaire de musique (art. Notes).

[2] « Nouveaux éléments de chant ou Essai d'une nouvelle découverte dans l'art de chanter » (1677). Méthode des nombres (1679).

[3] « Traité de musique théorique et pratique » (1639).

L'honneur de cette découverte doit être attribué aux protestants qui, pour éviter la persécution, trouvèrent dans les chiffres dits arabes, récemment adoptés en France, le moyen de rendre secrète la notation de leurs hymnes. On cite même un certain Pierre Davantès ou Antesignanus, ami intime de Calvin, comme ayant introduit, en 1561, la notation chiffrée dans le recueil des chants protestants [1].

Quoi qu'il en soit, la notation chiffrée actuelle consiste à représenter les sept notes de la musique par les sept premiers chiffres. Les signes d'octaves sont empruntés à la notation hindoue. Un point, placé au-dessus du chiffre, indique l'octave supérieure du son qu'il représente; un point placé en dessous, en indique l'octave inférieure.

$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$	$\underset{\cdot}{7}$	1	2	3	4	5	6	7	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{3}$	$\dot{4}$	$\dot{5}$
Sol	La	Si	Ut	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	Ut	Ré	Mi	Fa	Sol

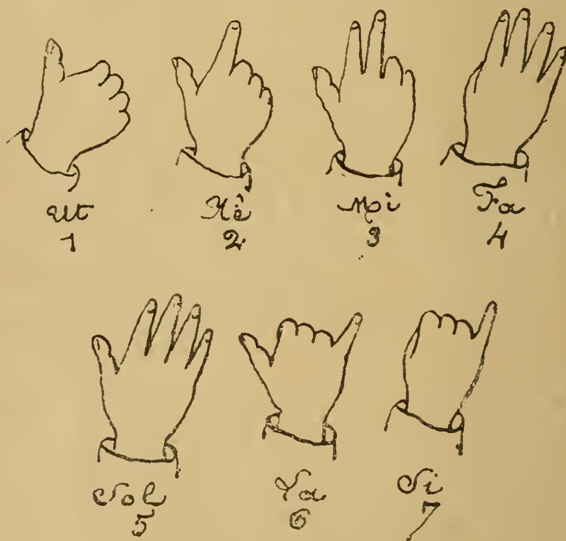
Les dièses sont représentés par les mêmes chiffres barrés dans le sens de l'accent aigu et les bémols par les chiffres barrés dans le sens de l'accent grave.

Les propagateurs de ce système de notation, jaloux de posséder dans leur enseignement un instrument aussi fécond que la main de Wilhem,

[1] Voir « Clément Marot et le Psautier huguenot », par Douen (p. 366).

imaginèrent de rendre les sons visibles aux yeux de leurs adeptes, sans l'intermédiaire d'aucun tableau et par le seul secours des doigts de la main.

Dans ce nouveau système de *Phonomimie*, inventé par Mr J. Cahen, il fut convenu qu'un doigt ouvert représentait l'Ut, deux doigts le Ré, etc. Malheureusement les notes, étant au nombre de sept, ne pouvaient être représentées par les cinq doigts de la main ; on fut donc contraint de créer deux signes arbitraires pour le La et le Si.



[1]

[1] Figure tirée des manuels de l'Association galiniste.

Dans la pratique, l'octave supérieure d'un son s'indique en élevant la main et l'octave inférieure en l'abaissant. Les sons altérés, dièses ou bémols, se miment en tournant vers les élèves la paume ou le dos de la main.

On voit que le système de phonomimie chiffrée est loin d'être aussi parfait que la main de Wilhem dont le maniement est plus simple, plus rapide et plus parlant aux yeux. Néanmoins je dois signaler, à l'avantage de la phonomimie chiffrée, la faculté qu'elle laisse au professeur de pouvoir faire chanter ses élèves en duo, en mimant les deux parties à la fois avec les deux mains.

LA MAIN ET LES TABLATURES

On appelait autrefois *Tablature* un mode de notation particulier, destiné à faciliter le travail de la main dans l'exécution instrumentale. L'usage de ces tablatures remonte à une haute antiquité.

En Chine, chaque instrument possède un système de notation spécial. Lafage parle d'un *manuel du Kin* dont la notation est représentée par des caractères doubles. « L'un, dit-il, placé en dessous, indique, au moyen de chiffres chinois, le numéro de la corde qui doit être pincée; l'autre, placé en dessus et enveloppant en quelque sorte le caractère inférieur, marque comment la corde sera prise ; si de la main droite, si de la main gauche, avec quel doigt, si par abaissement, si par élévation, si de la partie charnue de la main, si de l'ongle, si par un léger frôlement, si par une vigou-

reuse attaque, etc. Les signes de ce genre sont multipliés à l'excès; il y en a 72 pour la main droite et le nombre énorme de 112 pour la main gauche[1]. »

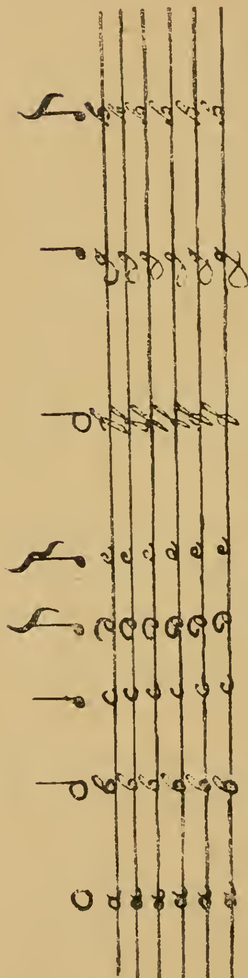
Les tablatures européennes en usage au moyen-âge et à la renaissance étaient beaucoup moins compliquées. Elles s'appliquaient surtout à l'exécution des instruments à cordes multiples, tels que les luths et les violes. Cette notation comprenait trois éléments distincts : une portée dont les lignes figuraient les cordes de l'instrument, un alphabet indiquant le doigter des notes, enfin les signes usuels des valeurs indiquant la durée des sons.

La figure p. 28 montre la tablature de la viole d'après le traité de Jean Rousseau (1687).

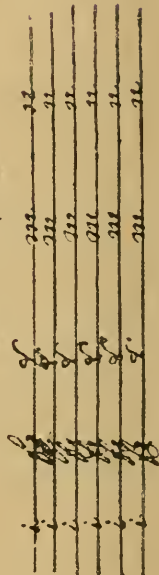
La touche de la viole était garnie de sept sillets, indiqués par les lettres *b, c, d, e, f, g, h*. La lettre *a* indiquait la corde à vide. Les figures de notes, placées au-dessus des lettres, indiquaient la valeur des notes. La lettre qui n'était point surmontée de valeur, observait celle de sa devancière.

Cette curieuse notation qui avait l'inconvénient de rendre le jeu des instruments un peu trop machinal, est heureusement tombée en désuétude. Il n'en reste plus qu'un vestige, déjà même suranné, dans le langage proverbial : *Avoir de la*

[1] « Histoire de la musique ». T. I. p. 141.



Hors les Touches



Tablature de la Viole.

tablature, donner de la tablature, c'est-à-dire, avoir de la peine, donner du mal.

L'usage que la notation instrumentale a conservé, avec raison, de séparer le travail des deux mains dans le Jeu de l'orgue, du piano et de la harpe, est encore un vestige des anciennes tablatures. Au XVIe siècle, certains organistes pratiquaient les notations les plus singulières. Je n'en citerai qu'une dans laquelle la musique destinée à la main droite était notée sur la portée, tandis que celle destinée à la main gauche était figurée en lettres surmontées des figures de valeurs musicales [1].

Aujourd'hui les Tablatures instrumentales se bornent à indiquer le doigter des instruments à souffle. Chaque tablature se compose de la série des sons composant l'étendue de l'instrument. Au dessous de chacun de ces sons, se trouve une échelle indiquant, par des points blancs ou noirs, les trous et les clés à ouvrir ou à fermer pour produire cette note.

[1] L'image du clavier a suggéré l'idée de nouvelles notations musicales. En 1855, Adorno l'a prise pour base de sa mélographie.

LA MAIN CHEZ LES AVEUGLES

Pendant l'exécution instrumentale, la main des musiciens clairvoyants a rarement besoin du concours de la vue. Jamais, en jouant, le violoniste ne regarde son archet ni son cordier. Cependant dans le jeu de certains instruments à cordes multiples ou de grande dimension, tels que la harpe, l'orgue et le piano, les mains ont quelquefois besoin d'un coup d'œil pour se guider dans leur parcours.

On raconte que dans les concerts où il produisait ses enfants prodiges, le père de Mozart faisait asseoir son fils devant un clavecin dont les touches étaient couvertes d'une serviette et que, sur ce clavier voilé, le futur auteur de Don Juan exécutait une sonate, sans se tromper d'une seule note. Cette sonate était probablement jouée par cœur car, si Mozart l'eût déchiffrée, il se fut peut-être produit quelque accident.

L'appréciation des distances par le toucher est quelquefois annihilée par le travail de la pensée de l'artiste. Ainsi, dans la fièvre de leurs improvisations, les plus grands maîtres du clavier manquaient souvent de touche. Ries raconte que Beethoven, en improvisant, touchait parfois une note pour une autre.

Le peu d'importance du rôle de la vue dans le jeu instrumental explique pourquoi les aveugles de tous les temps et de tous les pays se sont livrés à la pratique des instruments de musique[1].

Le répertoire musical des aveugles se composait de quelques airs en vogue que ces malheureux jouaient de routine. Privés de la faculté de lire la musique, ils ne pouvaient se perfectionner dans l'étude de leur instrument ni s'assimiler les œuvres des maitres dont l'interprétation leur eût fait conquérir les sympathies du public. Les vulgarités musicales qu'ils étaient condamnés à ressasser, en jouant ou en chantant, excitaient plutôt la risée que la pitié.

Des entrepreneurs peu scrupuleux réunissaient plusieurs de ces infortunés et les exposaient en spectacle, en donnant à leur infirmité un caractère grotesque. Le *Magasin pittoresque* a reproduit une

[1] *L'histoire musicale des aveugles* devant faire plus tard l'objet d'une étude spéciale, en cours d'exécution, je me bornerai à n'offrir ici au lecteur qu'un court résumé de mes recherches sur leur notation tactile.

curieuse gravure du siècle dernier, représentant un de ces concerts d'aveugles à la foire Saint-Ovide[1].

Une dizaine d'exécutants, des lunettes sur le nez, postés chacun devant un pupitre où s'étale un cahier de musique ouvert, raclent une symphonie discordante sur des instruments à cordes, pendant qu'au dessus de cet orchestre, plane un lustre éteint et s'épanouit une queue de paon dont les yeux nombreux sont destinés à accentuer davantage l'infirmité des musiciens.

C'est en sortant d'assister à une de ces exhibitions écœurantes que Valentin Haüy conçut le projet d'arracher les aveugles à leur triste destinée.

Que manquait-il à ces deshérités pour leur ouvrir les portes de l'art? Un système de notation musicale qu'ils pussent déchiffrer à l'aide de leur toucher. Mille essais avaient été vainement tentés.

Un organiste de Nantes, Carulhi, aveugle-né, notait la musique au moyen d'un cylindre, avec des clous d'épingles, à têtes de différentes grandeurs, placés comme ils le sont sur les cylindres des orgues de barbarie.

Sodi et Frizéri se servaient également d'épingles pour figurer la musique. D'autres aveugles la notaient avec des caractères de cire grossièrement formés et peu solides[2].

[1] « Magas. pittor. » 1849. p. 202.

[2] « Registre de l'acad. roy. des sciences ». (16 février 1785).

Un des plus singuliers systèmes de notation musicale avait été inventé par un violoniste bordelais nommé Dumas. «Cet aveugle, dit Guillié, représentait les mesures par des moules de boutons, la valeur des notes par des morceaux de liège plus ou moins épais, une ronde par un anneau, une noire par une pièce de monnaie, les silences par des lanières de cuir dentelées, etc., etc.

«Nous ne nous rappelons pas la série confuse de tous les signes qu'il reconnaissait pourtant assez bien ; mais nous ne pûmes retenir nos rires lorsque, nous ayant parlé du deuxième concerto de Jarnowick qu'il jouait alors, il alla chercher dans une armoire une espèce de chapelet long de 7 à 8 toises, formé des objets dont nous avons parlé, qu'il nous dit être ce concerto, et sur lequel il nous fit remarquer les passages les plus difficiles. Il avait plusieurs armoires remplies de cette singulière musique.» [1]

Ce n'est point à V. Haüy, comme on le croit généralement, que revient la gloire d'avoir le premier tenté l'éducation musicale des aveugles, mais à J. P. Rameau.

En 1760, le grand théoricien réalisait le problème de la notation tactile, en publiant son Code de musique pratique ou Méthode pour apprendre la musique, même à des aveugles.

[1] «Essai sur l'instruction des aveugles»; Guillié.

« S'agit-il d'un aveugle, dit-il, qu'on lui fabrique cinq lignes de bois ou de métal, qu'on y tienne des crochets où l'on puisse attacher des notes et tous les signes nécessaires: par le nom donné à la première note de la première ligne, il jugera au seul tact, et de la position des autres notes et de leur nom et de leurs intervalles. Mais est-ce à cette seule connaissance qu'il doit tendre, excepté qu'il ne veuille copier lui-même sur cette machine des idées de sa composition? Qu'il s'attache pour lors à l'accompagnement, qu'il en tire les moyens de préluder, le voilà compositeur; le reste n'est plus qu'un amusement. »

« J'ai enseigné, ajoute Rameau, l'accompagnement en moins de six mois, avec la même méthode que je donne ici. à un aveugle âgé de 20 à 25 ans, mais déjà doué de quelques talents pour la musique. et l'ai mis au point de pouvoir préluder; il peut en rendre compte lui-même [1]. »

Ce n'est que 25 ans plus tard, que V. Haüy reprit l'idée de Rameau, en fondant son *Institut des aveugles*. Le système de notation musicale adopté par le grand philanthrope reposait, comme celui de Rameau, sur l'application du relief aux caractères de la notation usuelle.

« M. Haüy, dit le rapport du duc de La Rochefoucault, n'a pas pu réduire autant le nombre des

[1] « Code de musique (p. 6). »

signes nécessaires pour la musique; chacun des caractères contient les cinq lignes et les quatre intervalles avec un seul signe; il a même fallu qu'il en formât aussi quelques-uns pour les signes qui se trouvent accidentellement au-dessus ou au-dessous des cinq lignes ordinaires; mais, malgré cette multiplicité, l'aveugle les retrouve facilement à la faveur du bon ordre dans lequel ils sont disposés[1]. »

Le rapporteur émettait le vœu que les chimistes s'occupassent de trouver une encre qui conservât du relief en se séchant et pourrait ainsi servir aux aveugles. Ce desideratum académique montre le point faible du système. La notation de la musique des aveugles, se faisant avec des caractères mobiles et en relief, exigeait des frais considérables et le budget accordé par l'État au fondateur de l'Institut des aveugles était trop modeste pour lui permettre de doter ses élèves d'un véritable répertoire musical Peut-être qu'à force d'habileté et de sacrifices, le vaillant humanitaire fut venu à bout de cette tâche. Les événements ne lui en laissèrent pas le temps. Valentin Haüy fut congédié sous le Consulat. Après avoir tenté vainement de propager ses idées à l'étranger, il revint à Paris, accablé d'infirmités et, sans le dévouement de son frère, il y serait mort de misère, subissant ainsi la

[1] «Extr. des Reg. de l'Ac. roy. des sciences», 16 février 1785.

loi que les nations reconnaissantes appliquent à leurs bienfaiteurs.

En 1829, un jeune professeur de l'Institution des jeunes aveugles, Braille[1], inventa une méthode d'écriture également propre aux manuscrits et à l'impression, l'*Anaglyptographie*[2]. Cette méthode, s'appliquant à l'orthographe, à la sténographie, aux mathématiques et à la musique, ne fut officiellement adoptée que deux ans après la mort de son ingénieux inventeur. Elle est encore en usage dans toutes les écoles d'aveugles de France.

Le signe générateur de l'Anaglyptographie de Braille se compose de six points en relief, rangés, 2 à 2, sur trois lignes parallèles :

• •

• •

• •

En combinant méthodiquement ces six points, on constitue les signes fondamentaux de l'alphabet, des chiffres et des caractères de musique.

[1] Braille, né en 1809, fils d'un bourrelier de Coupvray (Seine-et-Marne) perdit la vue à l'âge de 3 ans, par suite d'une blessure qu'il se fit avec un tranchet. Il mourut de la phthisie en 1852.

[2] Les anciens donnaient le nom d'*Anaglyphes* (du grec *anaglyphê*, ciselure relevée en bosse) à des ouvrages sculptés ou ciselés en relief.

Rien n'est plus simple et moins coûteux que de reproduire ces signes au moyen d'un style dont la pointe s'empreint en relief sur le papier. Malheureusement l'Anaglyptographie, excellente peut-être pour l'écriture littérale ou numérale, est loin de réaliser l'idéal d'une notation musicale rationnelle. La Musicographie de Braille ne comprend pas moins de 150 signes. Les sept notes de la gamme et leurs valeurs y sont ainsi représentées :

Do	ré	mi	fa	sol	la	si	ou
Do	ré	mi	fa	sol	la	si	ou
Do	ré	mi	fa	sol	la	si	ou
Do	ré	mi	fa	sol	la	si	ou

Il suffit de jeter un coup d'œil sur ce tableau pour voir de suite qu'il n'a pu jaillir du cerveau d'un véritable théoricien musical.

La même note y change quatre fois d'aspect, suivant sa valeur, ou plutôt ses valeurs, car le signe qui la figure y fait double emploi, représentant *ad libitum* une ronde ou une double croche, une noire ou une quadruple croche, etc., laissant ainsi au tact de l'aveugle le soin d'en débrouiller la véritable signification.

Le vice de cette notation provient de son origine. Est-ce pour elle que ces signes ont été créés? Nullement. Conçus d'abord pour l'écriture grammaticale et l'écriture numérale, ces signes existaient; Braille s'est borné à les appliquer aux notes et aux valeurs de la musique, sans même prendre la peine d'en changer l'ordre. Ainsi les signes contenus dans la 4e ligne du tableau précédent, représentent à la fois, en anaglyptographie, les notes *do, ré, mi, fa, sol, la, si,* croches ou quintuples croches, les lettres alphabétiques *d, e, f, g, h, i, j* et les chiffres *4, 5, 6, 7, 8, 9 et o.*

Enfin, comme si cette notation n'était pas assez compliquée, on a imaginé d'imposer aux aveugles une seconde écriture destinée aux agrégations d'accords de la musique de harpe, d'orgue et de piano [1]. Ainsi comme il serait impossible, avec un

[1] Dans la lecture de la musique d'orgue ou de piano, l'aveugle lit d'abord avec la main gauche la partie que

pareil système, de superposer les notes des accords, de bas en haut, comme dans la notation des voyants, ces notes s'écrivent horizontalement et se suivent à la queue leu-leu. De plus, les accords destinés à la main droite s'écrivent d'une façon inverse à ceux de la main gauche. Les premiers s'écrivent de l'aigu au grave, les seconds du grave à l'aigu. Enfin, pour mettre le comble à cette complication, ces accords sont notés, non pas avec leurs notes réelles, mais à l'aide de nouveaux signes représentant les intervalles que les sons forment avec la première note de chacun d'eux, c'est-à-dire la note aiguë pour la main droite, la note grave pour la main gauche.

Il faut véritablement toute la patience, la mémoire et l'habileté des aveugles pour réussir à s'assimiler une pareille notation en comparaison de laquelle les neumes et les tablatures d'orgue du moyen-âge sembleraient des prodiges de clarté [1].

Mais ce n'est pas le moment de faire le procès d'une méthode appelée à disparaître pour faire place à un système qui permettra aux aveugles de

doit exécuter et qu'exécute, pendant la lecture, sa main droite; puis il lit avec la main droite la partie qu'exécute sa main gauche; enfin ses deux mains exécutent ensemble, de mémoire, chaque phrase.

[1] Pour noter au piano un simple accord plaqué, mi bémol, sol, si bémol, mi bémol, le système de Braille n'exige pas moins de 33 points.

conquérir, par une éducation moins pénible, leur titre d'artiste.

Quoique les méthodes défectueuses n'aient jamais été un obstacle pour le génie, souvenons-nous qu'il n'est réservé qu'à un petit nombre d'élus de pouvoir jouer à merveille d'un mauvais instrument.

On a cherché à simplifier la notation musicale de Braille. Un musicien voyant, Mr A. Josset, lui appliqua ingénieusement les principes de la notation chiffrée. Ainsi, dans ce système, les notes sont, pour ainsi dire, numérotées par un nombre de points en relief, croissant de 1 à 6; la 7e note seule est figurée par un signe conventionnel.

Ut	ré	mi	fa	sol	la	si

Les valeurs sont représentées par des procédés inspirés de la notation galiniste. De plus, comme dans la méthode en chiffres, le travail de la transposition y est simplifié.

Nous examinerons plus tard, dans notre étude spéciale, cette méthode dont l'adoption constituerait

certainement un progrès sur le système Braille. Nous persistons cependant à croire que le dernier mot ne sera dit que le jour où la barrière qui sépare les aveugles des voyants sera abattue par l'adoption d'une commune méthode.

Hélas! quelque parfaite que serait une notation tactile à l'usage des aveugles, il leur restera toujours un problème impossible à résoudre: le déchiffrage et l'exécution simultanés d'une pièce de musique instrumentale.



CHAPITRE II

LA MAIN ET LA TONALITÉ

La main harmonique des Chinois. — Les 6 lu mâles et les 6 lu femelles. Leur origine fabuleuse. Les 7 modes. La circulation du son fondamental. Les 7 principes et les 5 compléments. La main harmonique. La tonique et le mont d'Apollon.

La main harmonique des Latins. — Les 5 tétracordes grecs. Les 7 hexacordes latins. Origines de la gamme, du bécarre et du bémol. Les muances de la musique en lettres et les syllabes de mutation de la musique en chiffres. Parallèle entre le système des Grecs et celui des Latins. Analogie de leurs procédés de solmisation : Les 4 syllabes des Grecs et les 6 syllabes de Guido. La main harmonique. Son type primitif. Les muances dans le langage proverbial.

LA MAIN HARMONIQUE DES CHINOIS

Le système musical des Chinois est basé sur la division de l'octave en douze parties égales. Ces douze divisions, correspondant aux douze demi-tons de notre gamme européenne, sont appelées *Lu*[1]. Les six *lu* impairs, parfaits mâles ou majeurs, s'appellent *yang-lu*; les six *lu* pairs, imparfaits femelles ou mineurs, se nomment *yn-lu, sec* ou *toung*.

Chacun des douze *lu* porte une dénomination symbolique correspondant à l'un des douze mois de l'année lunaire.

Le *lu* fondamental, ou première note, du système chinois correspond à notre fa. L'échelle des *lu* se termine par un treizième son, situé à l'octave du *lu* générateur et portant le même nom, puisqu'il en

[1] Lu, en chinois, signifie principe, origine, loi, mesure, règle.

est considéré comme l'image, selon l'expression pittoresque du Chinois [1].

Voici le tableau du douze *lu*, comparé à notre échelle chromatique [2].

12.	Ing-tchoung	Mi
11.	Ou-y	Ré ♯ ou Mi ♭
10.	Nan-lu	Ré
9.	Y-tsâ	Ut ♯ ou Ré ♭
8.	Lin-tchoung	Ut
7.	Joui-pin	Si
6.	Thoung-lu	La ♯ ou Si ♭
5.	Kou-si	La
4.	Kia-tchoung	Sol ♯ ou La ♭
3.	Jay-tsou	Sol
2.	Ta-lu	Fa ♯ ou Sol ♭
1.	Hoang-tchoung	Fa

Les Chinois attribuent à l'invention de leur système musical une origine fabuleuse. Suivant la

[1] J. P. Rameau a nommé ce son Réplique.

[2] Il est curieux de remarquer que le symbolisme chinois ait ici devancé les découvertes de la science moderne. Ainsi, 4,000 ans avant Rameau, et sans avoir nulle notion du phénomène de la résonance multiple, les Chinois ont fait engendrer par quintes justes les douze sons de leur système du son mâle fondamental. Ainsi le Fa, mâle, engendre la quinte Do; de leur union naît la quinte Sol, etc...

légende répandue dans le céleste empire, la création du système des Lu remonterait au règne de Hoang-ty, c'est-à-dire 2.600 ans avant notre ère.

« Ce prince, raconte la légende, désireux de rallier tous les peuples soumis à sa domination, ordonna à Lyng-lun [1] de travailler à règler la musique. Lyng-lun se transporta dans le pays de Si-Joung, dont la position est au nord-ouest de la Chine. Là est une haute montagne, au nord de laquelle croissent des bambous d'une très belle venue. Chaque bambou est partagé, dans sa longueur, par plusieurs nœuds qui, séparés les uns des autres, forment chacun un tuyau particulier. Lyng-Lun prit l'un de ces tuyaux, le coupa entre deux nœuds, en ôta la moelle, souffla dans le tuyau, et il en sortit un son qui n'était ni plus haut ni plus bas que le ton qu'il prenait lui-même, lorsqu'il parlait, sans être affecté d'aucune passion.

« Non loin de là, la source du fleuve Hoangho, sortant de terre avec bouillonnement, rend un son, et ce son était précisément celui du tuyau de Lyng-lun. Ce premier son devint le son fondamental des *Lu*.

« Tout à coup, ajoute la légende, un oiseau fabuleux comme le phénix, le foung-hoang, accompagné de sa famille, vint se percher sur un arbre

[1] Ce nom, en chinois, signifie habile à connaître les différences.

voisin; le mâle donna six sons différents, et la femelle six autres sons. Ainsi furent déterminés les six lu yang ou mâles et les six yn ou femelles du systême musical chinois.

«Lyng-lun coupa douze roseaux qu'il accorda avec les douze sons donnés par le chant des deux oiseaux et il s'en retourna vers l'Empereur, et, après avoir fait sonner l'un après l'autre ces tuyaux en présence de tous les sages qui composaient la cour, il reçut les applaudissements que méritait sa sublime découverte.» *(Amiot. — Mémoire sur la musique des Chinois. p. 86 (1779)* [1].

Il ne faudrait pas croire que l'échelle chromatique chinoise entrât pour quelque chose dans leur modalité. Les douze *lu* ne leur servent que de

[1] On voit, par cette légende, le rôle important qu'ont joué, dans la genèse musicale, les sons produits par les phénomènes de la nature et les organes sonores des végétaux et des animaux.

Il n'est pas nécessaire de souffler dans un bambou pour qu'il produise un son musical; il suffit d'en frapper la tige qui se compose d'une série de tuyaux creux, isolés par des nœuds et dont la capacité décroît de la base au sommet de la plante. J'ai pu m'assurer, en frappant avec une canne sur les bambous du magnifique jardin d'essai d'Alger, que la série des tuyaux de quelques-unes de ces plantes résonne comme un xylophone naturel, en faisant entendre une succession variable d'intonations, tantôt diatoniques, tantôt semi-diatoniques. L'observation de ce fait important a dû certainement jouer un rôle dans la genèse du système musical de certains peuples.

points de départ pour y établir la note fondamentale de leurs *modes*.

Les Chinois possèdent sept modes, formés par sept échelles ayant chacune pour point de départ l'un des sept sons d'une gamme diatonique composée des mêmes éléments que la nôtre.[1]

Noms anciens.	Koung.	Chang.	Kio.	Pien-tché.	Tché.	Yu.	Pien-Koung.	Koung.
Noms modernes.	Ho.	See.	Y.	Chang.	Tché.	Kong.	Fan.	Licou.
Sons correspondants.	Fa.	Sol.	La.	Si.	Do.	Ré.	Mi.	Fa.

Les noms chinois des sons de cette échelle n'expriment, pour ainsi dire, que des fonctions de chacun des sept modes et l'on peut prendre chacun des douze lu chromatiques pour son fondamental de chacun des sept modes diatoniques. C'est cette opération que les Chinois appellent la *circulation du son fondamental.*

Cette circulation peut donc engendrer 12 (lu) × 7 (modes), c'est-à-dire 84 combinaisons.

[1] L'échelle primitive des Chinois n'était composée que de cinq sons, c'est-à-dire de deux degrés de moins que la nôtre : Fa, sol, la, do, ré, fa. D'après les théoriciens du céleste empire, ces deux degrés étaient considérés « comme aussi inutiles dans la musique que le serait un doigt de plus dans la main. »

Les lu chromatiques ne sont donc qu'une échelle de sons fixes sur chacun desquels vient se fixer la fondamentale d'un des sept modes. On voit que la circulation du son fondamental n'est autre chose qu'une *transposition* d'un mode à une hauteur donnée.

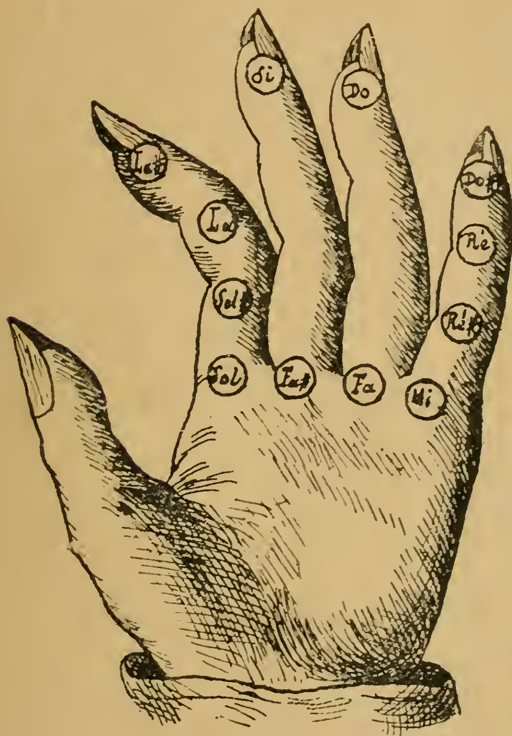
Supposons, par exemple, qu'on veuille transposer le mode de Fa ci-dessus, en prenant le Sol pour Koung ou Fa, on entonnera ce Fa avec l'intonation réelle du Sol, absolument de la même façon que le font, de nos jours, les chanteurs de l'école de musique en chiffres qui transposent tout en ut majeur ou en la mineur.

Les sept transpositions qui, dans l'échelle chromatique chinoise, ont pour point de départ les *lu* ou sons naturels, sont appelés *principes*, les cinq autres sont nommés *compléments*.

Afin d'opérer facilement les transpositions de leurs modes, les Chinois se servaient d'une *Main harmonique* sur les doigts de laquelle étaient incrits leurs *lu*. Voici, la reproduction de cette main, d'après le mémoire d'Amiot.

« Ces *lu*, dit le missionnaire, sont placés comme s'ils formaient la circonférence d'un cercle, dont le centre serait entre le doigt du milieu et l'annulaire. En posant le pouce sur le *lu* par lequel on veut commencer le son principal d'un mode, on fait le tour en commençant par ce *lu* qui devient alors

le premier dans l'ordre numérique. Cette manière de compter est très aisée pour un Chinois, parce



qu'il est accoutumé dès l'enfance à supputer ainsi sur ses doigts, les années du cycle, pour pouvoir

assigner sur le champ l'intervalle d'une telle époque, d'une telle date, à telle autre »[1].

Une curieuse remarque pour terminer cette étude: les Chinois ont placé dans la main harmonique leur son fondamental, leur *tonique*, à la base de l'annulaire, c'est-à-dire à l'endroit que les chiromanciens donnent pour siège au *mont d'Apollon* ou du Soleil.

[1] Mémoire (p. 123).

LA MAIN HARMONIQUE DES LATINS

L'histoire de la musique européenne se divise, comme son histoire politique, en trois grandes époques: l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes. La période antique, résumée par la musique des Grecs, repose sur un système de quatre sons, le *tétracorde;* le moyen âge, représenté par le plain-chant des Latins, repose sur un système de six sons, *l'hexacorde,* et la musique moderne est basée sur une échelle de huit sons, *l'octocorde.*

Obéissant aux lois générales du progrès, chaque époque musicale emprunte les éléments simples de sa devancière pour en constituer de nouvelles combinaisons de plus en plus complexes. C'est ainsi que les Latins ont copié les Grecs et que leur système musical a servi de chaînon inter-

médiaire entre la tonalité antique et la tonalité moderne.

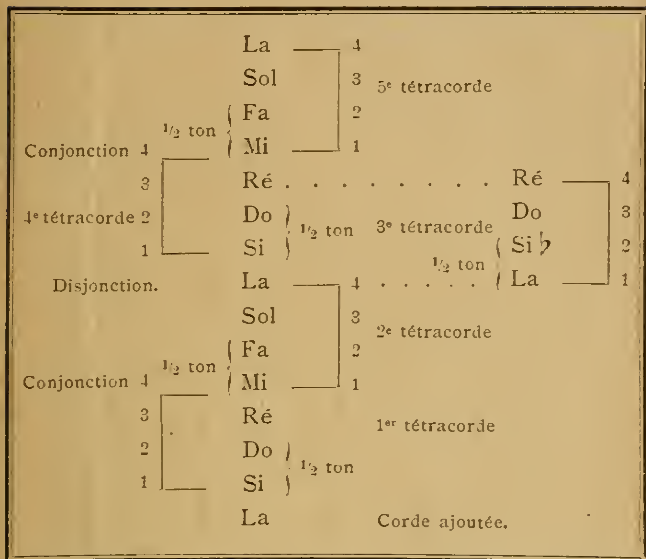
L'aspect rébarbatif que certains théoriciens ont donné à ces hautes questions, en a fait négliger l'étude à beaucoup d'excellents musiciens.

Essayons donc d'élaguer les ronces et les broussailles que les mages de la musique ont accumulées autour de l'histoire de leurs ancêtres et prions nos lecteurs de vouloir bien, jusqu'à la fin du chapitre, nous ouvrir un crédit de patience et de bonne volonté.

Les Grecs de l'antiquité se servaient d'une échelle de sons analogue à notre gamme diatonique majeure, mais, bien que connaissant l'octave[1], ils ne renfermaient pas comme nous leur système musical dans cet intervalle de huit sons conjoints. La base de leur système était le *tétracorde*, c'est-à-dire une série de quatre sons conjoints.

L'échelle entière de leurs sons se composait de quatre tétracordes consécutifs, plus une corde ou son surnuméraire, le tout formant un total de quinze cordes ou sons. Ecrivons ces 15 sons en les traduisant par les noms de nos notes modernes.

[1] Les Grecs nommaient *antiphonie*, le chant à l'octave, par opposition à l'*homophonie*, ou chant à l'unisson.



En examinant ce tableau, de bas en haut, on voit que les tétracordes sont semblablement disposés pour que le 1/2 ton soit toujours contenu entre les cordes 1 et 2.

Chacun de ces tétracordes, quoique composé de sons différents, se solfiait avec quatre syllabes *thô, thê, thé, tha*[1].

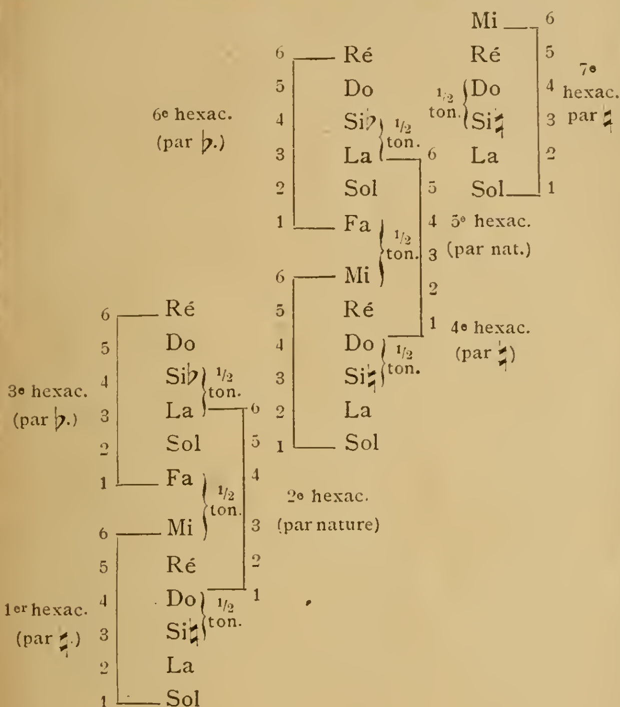
[1] Suivant Aristide Quintilien, ces 4 syllabes seraient composées des 4 voyelles grecques ω, η, ε, α, contractées avec l'article.

En articulant fortement ces syllabes, la bouche s'ouvre de plus en plus, ce qui me fait supposer qu'elles devaient servir à solfier les sons du grave à l'aigu.

Remarquez, sur ce tableau, que les tétracordes sont liés l'un à l'autre, deux à deux, conjoints, par une note commune *mi*, excepté le 2e et le 4me qui sont disjoints, puisqu'il y a entre le *la* et le *si* une solution de continuité. Les Grecs trouvèrent pourtant le moyen de joindre ces deux tétracordes en en créant un cinquième, commençant au *la* et se terminant au *ré* (3e tétracorde), mais ils furent tenus, pour se conformer à leur règle tétracordale, de remplacer le 2e son, le *si* par un *si* ♭.

Les Latins, en empruntant aux Grecs leur système musical pour constituer leur plain-chant [1], y introduisirent plusieurs modifications. Ils étendirent la portée de leur échelle de sons, en ajoutant 4 notes à l'aigu et une note, *sol*, au grave. En outre, le système tétracordal des 4 sons fut remplacé par un système hexacordal de 6 sons. En résumé, les cinq tétracordes grecs firent place à sept hexacordes disposés comme dans le tableau suivant.

[1] Cette musique était nommée *plain-chant*, parce qu'elle était unie et plane comme une plaine.



En lisant ce tableau, de bas en haut, on voit que tous les hexacordes s'enchevêtrent comme les anneaux d'une chaîne et qu'ils sont disposés de façon que le demi ton soit toujours situé entre la 3e

et la 4[e] corde. Mais pour que cet ordre ait lieu partout, il a fallu remplacer dans les 3[me] et 6[me] hexacordes le *si naturel* par le *si bémol.*[1]

Remarquez, par parenthèse, que le 1[er] hexacorde, commençant par *sol* et se terminant par *mi*, a donné naissance aux termes de *solmisation, solmiser*, que les modernes ont remplacés par *solfège* et *solfier*.

La notation latine se faisait au moyen des lettres alphabétiques. Les sons graves étaient représentés par des majuscules, les sons du médium par des minuscules et les sons aigus par des minuscules redoublées. Seul, le son le plus grave, ajouté à l'échelle grecque, était représenté par le g ou *gamma* des grecs. C'est cette lettre qui a servi de marraine à la *gamme*. Voici cette notation, du grave à l'aigu.

Γ.	A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	a.	b.	♮.	c.	d.	e.	f.	g.	aa.	bb.	♮♮.	cc.	dd.	ee.
Sol	La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si ♭	Si ♮	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si ♭	Si ♮	Do	Ré	Mi[2]

[1] C'est à tort qu'on a attribué à Guido d'Arezzo l'invention du système hexacordal; celui-ci était en usage avant la naissance du célèbre pédagogue.

[2] Cette notation alphabétique est encore en usage de nos jours chez les Allemands qui l'emploient dans leur solmisation, et chez nos facteurs de pianos qui l'utilisent dans le chevillage de leurs cordiers.

La note variable du système, le *si*, était donc représentée par la 2e lettre de l'alphabet latin : le *si naturel* par un *B* gothique ou *B carré* (autrefois quarré) et le *si bémol* par un b arrondi ou *b mol* (mou). D'où les dénominations de *béquarre* et de *bémol*, encore usitées de nos jours.

Les hexacordes jouissaient de trois *propriétés*. Les 1er, 4e et 7e hexacordes procédaient *par bécarre*, les 3e et 6e *par bémol*, et les 2e et 5e, dans lesquels la corde *si* n'entrait pas, procédaient *par nature*.

Imitant les Grecs auxquels 4 syllabes suffisaient pour solfier leurs tétracordes, les Latins chantaient leurs hexacordes seulement avec les six syllabes Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La. La note variable, le Si, était exclue de leur solmisation [1].

Les Latins considéraient les six vocables de leur solmisation, non pas comme des sons fixes et absolus, mais comme une sorte d'échelle mobile les aidant à passer d'un hexacorde à un autre. Voulaient-ils, par exemple, sauter de bémol en

[1] Bien que Fétis ait qualifié cette pratique de bizarre et de déraisonnable, elle me semble, au contraire, fort logique chez des chanteurs auxquels il répugnait de donner le même nom à deux sons aussi différents que le si ♮ et le si ♭. Nous sommes loin aujourd'hui d'être aussi scrupuleux, puisque nous n'avons qu'un seul vocable pour désigner le son naturel, le dièse, le bémol, le double dièse et le double bémol, c'est-a-dire cinq sons n'ayant non seulement aucune parenté entre eux, mais absolument ennemis les uns des autres.

béquarre, l'une des notes de cette échelle se transformait en une autre, de telle façon que le demi ton situé du mi au fa de cette échelle coïncidât avec le demi ton du nouvel hexacorde. On donnait à ces opérations le nom de *muances* (du latin *mutare*, changer, transformer).

On a prétendu que ce procédé de solmisation était une sorte de casse-tête chinois, un grimoire rendant la lecture du plain-chant à peu près indéchiffrable. C'est une erreur profonde, car ces mêmes procédés sont encore pratiqués de nos jours avec la plus grande facilité par les adeptes de la musique en chiffres. Les Chevistes peuvent transposer en *ut* tous les tons majeurs de la musique moderne, à l'aide de leurs *syllabes de mutation* qui descendent en droite ligne des *muances* du moyen-âge [1].

Veulent-ils, par exemple, passer d'*ut* en *sol*, ils transforment simplement cette dominante sol en tonique, au moyen de la syllabe *sut*, et la modulation s'opère, peut-être inconsciemment, mais sans difficulté. Veulent-ils, au contraire, revenir du ton de *sol* au ton primitif d'*ut*, ils font l'opération inverse, changeant leur tonique artificielle ut en dominante sol, au moyen de la syllabe *uol*.

[1] Les syllabes de mutation usitées dans la méthode chiffrée ont été inventées par Aimé Pâris. Ces syllabes sont formées de fragments des noms des deux notes chantées à l'unisson.

Les *muances* des Latins reposent sur un mécanisme de transposition analogue et les lecteurs qui voudront bien méditer pendant quelques minutes le tableau suivant que j'ai dressé à leur intention se feront un jeu de solfier par muances les 7 hexacordes du chant grégorien.

Solmisation par Muances

des Tétracordes grecs				des Hexacordes latins			
Sons réels.	♮ 1	N 2	♭ 3	Sons réels.	♮ 1	N 2	♭ 3
»	»			Mi	La		
»	»		»	Ré	Sol		La
»	»		»	Ut	7e Fa		Sol
»	»		»	Si ♭ ou Si ♮	Mi		6e Fa
La		La	»	La	Ré	La	Mi
Sol		5e Sol		Sol	Ut	Sol	Ré
Fa		Fa		Fa	—	5e Fa	Ut
Mi	La	Mi		Mi	La	Mi	—
Ré	4e Sol		La	Ré	Sol	Ré	La
Ut	Fa		3e Sol	Ut	4e Fa	Ut	Sol
Si ♭ ou Si ♮	Mi		Fa	Si ♭ ou Si ♮	Mi	—	3e Fa
La		La	Mi	La	Ré	La	Mi
Sol		2e Sol		Sol	Ut	Sol	Ré
Fa		Fa		Fa	—	2e Fa	Ut
Mi	La	Mi		Mi	La	Mi	
Ré	1er Sol			Ré	Sol	Ré	
Ut	Fa			Ut	1er Fa	Ut	
Si	Mi			Si	Mi		
La		La		La	Ré		
»		»		Sol	Ut		

Avant d'établir un parallèle entre les procédés de solmisation des Grecs et des Latins, rappelons que le système des Grecs comprenait 16 notes, formant 5 tétracordes, se solfiant du grave à l'aigu à l'aide des syllabes *thô, thê, thé, tha*, que j'ai remplacées sur mon tableau par les 4 vocables latins *mi fa sol la*, de façon que le 1/2 ton se trouve entre le 1er et le 2me son, conformément à la loi des tétracordes.

Pour passer d'un tétracorde à un autre, les Grecs ont dû nécessairement se servir des mutations. Ainsi le 1er tétracorde, je suppose, se solfiait, de bas en haut, avec les 4 syllabes usitées, mais la 4e syllabe *tha* se transformait, tout en conservant le même son, en *thô*, base du 2e tétracorde. Celui-ci se solfiait comme le premier, mais pour passer au 3e tétracorde, contenant *le si* ♭, le *tha* se transformait encore en *thô*. Si, au contraire, on voulait passer du 2e tétracorde au 4me, contenant le *si* ♮, la mutation de syllabe ne pouvait se faire, à cause de la disjonction, et l'on entonnait ce 4e tétracorde avec les syllabes traditionnelles, en chantant au 1er son, le *thô*, un ton au-dessus du *tha* du tétracorde précédent. Le passage du 4e au 5e tétracorde s'opérait de la même façon que celui du 1er au 2e. Quant à la note ajoutée au grave, elle se chantait un ton au-dessous du *thô* du 1er tétracorde, sans mutation de syllabe.

Le système des Latins comprenait 22 notes (6 de plus que chez les Grecs), formant 7 hexacordes, se

solfiant, du grave à l'aigu, avec les 7 syllabes inventées par Guido d'Arezzo, *ut, ré, mi, fa, sol, la*, de façon que le 1/2 ton se trouve du 3e au 4e son [1].

En comparant le tableau des tétracordes grecs à celui des hexacordes latins, on voit que les deux systèmes sont identiques. Tous les deux procèdent par béquarre, par nature et par bémol. La seule différence est dans la position des demi-tons qui, dans le système hexacordal se trouve au centre, forcément, à cause des deux notes ajoutées, (le *la* par les Grecs, le Γ *sol* par les Latins.)

Le système hexacordal n'a certainement été inspiré aux Latins que pour vaincre la difficulté que les deux disjonctions des tétracordes grecs imposait à leur solmisation. L'institution des hexacordes fut donc un progrès sur les tétracordes.

Voici la manière dont s'opéraient les *muances* dans le système des Latins.

Gamme par nature.

En montant:

2e colonne, par nature: Ut, Ré, Mi, Fa, *Sol* = *Ut*,
1re colonne, par bécarre: Ut, Ré, Mi, *Fa* = *Ut*... etc... [2].

[1] On a également solfié et muancé avec les syllabes *Pro, Tri, De, Nos, Te, Ad*, initiales de certains mots d'une hymne latine analogue à celle de Saint-Jean.

[2] Les *muances* s'opèrent à chaque couple de notes imprimées en italiques et réunies par le signe de l'égalité pour indiquer qu'elles se chantent avec le même son réel.

En descendant:

2e colonne, par nature: La, Sol, Fa, *Mi* = *La*,
1re colonne, par bécarre: La, Sol, Fa, Mi, *Ré*=*La*,
2e colonne, par nature: La, Sol. Fa, Mi, Ré, Ut.

Solmisation par bécarre.

En montant:

1re colonne, par ♮: Ut, Ré, Mi, *Fa* = *Ut*,
2e colonne, par N: Ut, Ré, Mi, Fa, *Sol* = *Ut*,
1re colonne, par ♮: Ut, Ré, Mi, *Fa* = *Ut*, etc...

En descendant:

2e colonne, par N: La, Sol, Fa, *Mi* = *La*,
1re colonne, par ♮: La, Sol, Fa, Mi, *Ré* = *La*,
2e colonne, par N: La, Sol, Fa, *Mi* = *La*, etc...

Solmisation par bémol.

En montant:

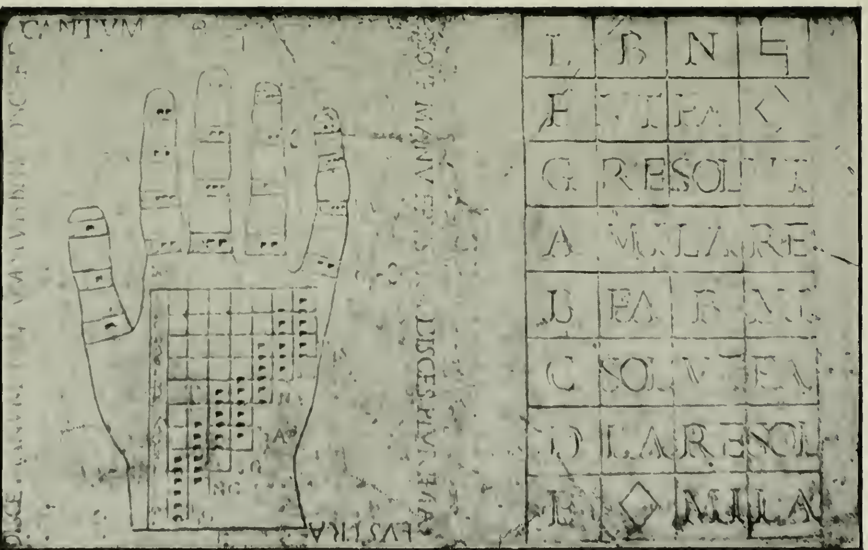
2e colonne, par N: Ut, Ré, Mi, *Fa* = *Ut*,
3e colonne, par ♭: Ut, Ré, Mi, Fa, *Sol* = *Ut*,
2e colonne, par N: Ut, Ré, Mi, *Fa* = *Ut*, etc...

En descendant:

3e colonne, par ♭: La, Sol, Fa, *Mi* = *La*,
2e colonne, par N: La, Sol, Fa, Mi, *Ré* = *La*,
3e colonne, par ♭: La, Sol, Fa, *Mi* = *La*, etc.[1].

[1] Au XVe siècle, Ugolin a résumé en trois vers les règles des muances.

Fa Sol La semper descendendo variamus
Ut Ré Mi scandimus, si variare volemus,
Sed descendemus, si *Fa*, *Sol*, *La* variamus.



Main harmonique en marbre.

Musée du Conservatoire de musique de Paris.

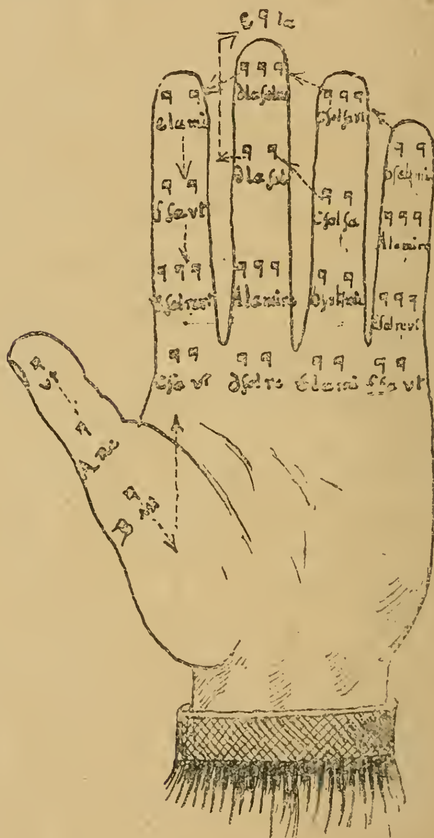
Cliché de Ch. Gallot.

Ce simple exposé montre combien ont été peu fondées les critiques des théoriciens modernes qualifiant d'absurde et de monstrueux le système hexacordal du moyen âge. Ces savants me semblent imiter les oiseaux qui s'amusent à briser à coups de bec la coque de l'œuf d'où ils sont éclos. Le système des hexacordes contenait les germes de la tonalité moderne. Les trois hexacordes par nature, par bémol et par bécarre ne reposent-ils pas sur la trinité de sons *Ut, Fa, Sol,* qui forment les trois *tonales,* bases de notre système harmonique moderne? En constatant que ces trois tonales sont écrites sur les phalanges de la main harmonique, on pourra en conclure qu'entre les tétracordes grecs et notre gamme moderne, les hexacordes latins ont été une transition aussi nécessaire que féconde.

Afin de faciliter l'exécution de leurs *Muances,* les musiciens du moyen âge imaginèrent de représenter sur les phalanges des doigts de la main gauche les sons de la gamme, avec les divers noms que la solmisation leur appliquait en chantant par nature, par bémol ou par bécarre. Le dessin de cette main était gravé et exposé dans toutes les écoles de musique. On l'appelait la *Main harmonique* et quelquefois aussi, la *Main guidonienne,* bien que Guido n'en fut point l'inventeur. [1]

[1] Peut-être ce nom lui fut-il donné parce qu'elle servait de *guide* aux élèves chanteurs.

En voici une, extraite d'un vieux manuscrit de la bibliothèque nationale.



En examinant cette main, on voit que le premier son de l'échelle musicale est situé à l'extrémité du

pouce et que le dernier se termine au bout du doigt majeur. C'est peut-être de la main harmonique que vient notre locution : *Savoir quelque chose sur le bout du doigt.*

Les sons de l'échelle grégorienne, avec leurs muances, se succèdent sur la main harmonique en suivant une spirale indiquée sur la figure par une ligne ponctuée. En comparant cette main au tableau précédent, on verra que les notes et leurs muances y sont reproduites dans le même ordre.

J'ai reproduit, page 65, la magnifique *Main harmonique* en marbre que possède le musée du Conservatoire de musique de Paris. Sur la paume de cette main se trouve le tableau des 7 hexacordes dont les notes (*brèves*) sont figurées par des trous carrés creusés dans le marbre. Autour des doigts sont gravés ces vers latins :

Disce manum tantum
Si vis bene discere cantum.

(Si tu veux bien chanter, apprends bien ta main.)

Absque manu frustra
Disces plurima lustra.

(Sans la main, tu étudieras vainement
pendant de nombreux lustres [1]).

C'est à tort que J. J. Rousseau et plusieurs autres musicographes ont attribué l'invention de

[1] Le *lustre*, espace de 5 ans, est mis ici en opposition plaisante aux 5 doigts de la main.

la main harmonique à Guido d'Arezzo. Elle n'est mentionnée dans aucun de ses ouvrages. Si l'on en croit le prince abbé Gerbert, les deux principaux auteurs qui ont parlé de la main harmonique seraient Élie Salomon qui vivait vers 1274 et Engelbert qui mourut en 1331.

A. de La Fage a retrouvé le premier rudiment de la main harmonique dans un manuscrit de la fin du XIIe siècle, reproduisant des fragments d'Isidore de Séville et de divers auteurs inconnus. D'après ce manuscrit, le 1er ton (*la*) était placé sur l'auriculaire de la main gauche, le 1er demi-ton (*si do*) sur l'annulaire ou médical, le ton moyen (*ré*) à l'impudique ou médius, le 2me demi-ton (*mi fa*) à l'index et le dernier ton (*sol*) au pouce [1].

Jean Teinturier, dit Tinctor, a exposé les règles des muances et de la main harmonique, dans son premier ouvrage, paru vers 1470. « Cette exposition de la main, dit-il en terminant son traité, suffit aux jeunes gens et je les exhorte à l'étudier comme étant la base de la musique, car de même que la saine raison nous enseigne que l'on ne peut bâtir là où manquent les fondations, de même, sans la parfaite connaissance de la main, on ne peut devenir un habile musicien [2]. »

[1] Essai de Diphthérographie musicale (p. 89).

[2] *Expositio manus* secundum magistrum Johannem Tinctoris, in legibus licentiatum, ac regis Siciliæ capellanum.

Tinctor attachait une telle importance à l'usage de la main qu'il lui a consacré un bon tiers des 300 mots de son dictionnaire de musique[1].

Vers le milieu du XVIe siècle, on commença à battre en brèche l'usage de la main. Bourgeois proposa une nouvelle solmisation dans « *Le droit chemin de musique*, avec la manière de chanter les psaumes par usage ou par ruse, sans le secours de la main (1550). » C'était prêcher dans le désert. Un siècle plus tard, nous retrouvons la main harmonique dans l'ouvrage du père Mersenne[2].

Dans le jargon du moyen âge, les écoliers qui ne savaient pas lire la main harmonique étaient traités d'*ignorants par nature, par bécarre et par bémol*. Cette expression devint proverbiale et fut longtemps employée par les écrivains.

Rabelais, dans son Pantagruel, a traité le peuple du vieux Paris de « sot par nature, par béquarre et par bémol[3]. » Régnard place ce qualificatif dans la bouche d'un de ses personnages.

« Partez donc, partez donc, musicien barbare,
Ignorant par nature ainsi que par béquarre.
Quelle rauque grenouille, au milieu de ses joncs,
T'a donné de son art les premières leçons ? »[4].

[1] Terminorum musicæ diffinitorium.

[2] L'Harmonie universelle. — Lib. 6 — De generibus et modis.

[3] « Pantagruel ». Liv. III. Ch. VII.

[4] « Les Folies amoureuses ». — Acte II. Sc. VII.

La langue des muances, en passant du sens propre au figuré, enrichit le langage de piquantes locutions proverbiales. Ainsi *chanter par nature*, c'était faire une chose avec simplicité, avec naturel, sans employer le moindre artifice. Pourtant, contrairement à l'assertion de G. Kastner[1], on a vu plus haut qu'en chantant par nature, on employait l'artifice des muances.

Sauter de bémol en béquarre, passer de bémol en béquarre, c'était extravaguer, faire l'impossible, car on a vu que cette transposition n'était pas usitée dans les muances.

On retrouve fréquemment chez nos vieux écrivains les formules de la main harmonique. Régnard fait ainsi parler l'héroïne de ses Folies amoureuses:

« Vous êtes du métier ? Musiciens, s'entend;
Fort vains, fort altérés, fort peu d'argent comptant;
Je suis, ainsi que vous, membre de la musique,
Enfant de *g*, *ré, sol*, et de plus je m'en pique.

. . . .

J'aime les gens de l'art. Touchez là, touchez là.
L'air que vous entendez est fait en *a*, *mi*, *la*;
C'est mon air favori: la musique en est vive,
Bizarre, pétulante et fort récréative ».

Rabelais, dans son Pantagruel, s'est servi d'une façon plaisante des deux extrémités de la main

[1] « Parémiologie musicale ». p. 107.

harmonique pour peindre le violent tangage d'un navire alternativement soulevé puis engouffré par les vagues, au milieu de la tempête. «Frère Jean, s'écrie Panurge affolé, mon amy, mon bon père, je naye, je naye, mon amy, je naye. C'est faict de moi, mon père spirituel, mon amy, c'en est fait. Zalas, zalas, nous sommes au-dessus de *Ela*, hors toute la gamme. Be be be bous bous. Zalas, à cette heure sommes-nous au dessoubs de *Gamma ut*[1].»

Les Italiens employaient, dans le sens de boire, la locution: *chanter la sol fa par bémol.* Kastner prétend que cette métaphore fait allusion au pouvoir attendrissant, enivrant que l'on attribuait au bémol. Je crois plutôt que cette plaisante expression a été suggérée à quelque joyeux chantre par l'analogie de forme du bémol et de la fiole d'où la liqueur s'échappe en chantant sa gamme descendante de glouglous.

La routine est si puissante dans le monde musical que les formules de la main harmonique du moyen âge se sont religieusement conservées jusqu'à nos jours. Sous la Restauration, Castil Blaze le constatait en ces termes: « Quelques vieux amateurs disent encore une sonate en *C sol ut*, des cors en *D la ré*, et vont même jusqu'à désigner par une dénomination complexe la note isolée qui ne

[1] Pantagruel. Liv. IV. chap. 19.

fait partie d'aucun accord, par exemple : ce chanteur monte jusqu'au *B fa si*[1] ».

Bien que les formules citées par le spirituel musicographe soient purement fantaisistes, il n'en est pas moins vrai que l'on voit encore l'empreinte de la main harmonique sur beaucoup de musique moderne. Nous ne regrettons donc pas d'avoir donné à ce chapitre quelques développements qui pourront aider nos lecteurs à inventorier ces biens de main-morte que nous a légués le moyen âge.

[1] « Dictionnaire de musique » (1821). Art. A.



LES HARMONIES DE LA MAIN

ENTR'ACTE

LES HARMONIES DE LA MAIN

ENTR'ACTE

Les doigts sont les harmoniques de la main.

TUGGOË.

Le docteur Tuggoë me saisit vivement la main.

— Tout le secret de la musique est là! s'écria-t-il.

Connaissant l'esprit paradoxal de mon interlocuteur, un type original de médecin mélomane, je ne pus m'empêcher de sourire.

— Sceptique! fit-il. Doute mais écoute.

Nous allumâmes chacun un cigare.

— L'homme, reprit le docteur, a créé l'art à son image. Le rapport de tous ses éléments artistiques lui a été inspiré, à son insu, par les proportions de ses organes et les harmonies de ses fonctions physiologiques. J'espère un jour rattacher tous les fils de cette vaste synthèse et démontrer que les

bases de nos esthétiques ne sont qu'un reflet de nous-mêmes.

— Quoi! Docteur, touchons-nous déja aux nuages? fis-je en lançant une bouffée de tabac.

— Redescendons, puisque tu as le vertige. Tu admets sans conteste que l'édifice musical repose sur deux colonnes: *l'intonation et le rythme?*

— Parfaitement.

— Eh bien, *l'intonation,* c'est-à-dire les rapports vibratoires des sons, et *le rythme,* c'est-à-dire leurs rapports de durée, sont soumis aux mêmes lois. Tous deux sont issus des mêmes éléments embryonnaires Ainsi tous les systèmes de sons émanent des deux premiers intervalles donnés naturellement par la résonance des harmoniques du corps sonore: *l'octave* et *la quinte juste.*

Par la série successive des quintes, le théoricien engendre tous les sons; par l'octave, l'artiste en fait sa palette sonore.

Or, le rapport vibratoire des octaves est donné par les nombres 2, 4, 1/2, 1/4, etc., et le rapport des quintes par les nombres 3, 6, 1/3, 2/3, etc., selon leur redoublement ou leur renversement. En résumant, les rapports d'octaves reposent sur un système numéral *binaire* et ceux des quintes sur un système *ternaire.*

Eh bien, tous les rapports de durées des sons et tous les systèmes de valeurs et de mesures musicales reposent sur les mêmes éléments *binaires* et *ternaires.*

Inutile d'insister, n'est-ce pas? Je sais que je parle à un musicien.

— Abordons, docteur. Venons-en aux mains.

— L'homme a été conçu par la nature d'après le système binaire. Il n'est, pour ainsi dire, composé que d'une moitié double.

— Ce qui justifie la dénomination dont il se plaît à qualifier la compagne de sa vie.

— L'homme a deux mains, deux outils merveilleux dont les proportions harmoniques ont influé sur ses conceptions esthétiques. Les anciens Égyptiens avaient pris la longueur du *médius* pour base de leur canon sculptural [1].

L'analyse de la main démontre qu'elle renferme les mêmes éléments harmoniques que ceux qui ont servi de base à la conception du système musical.

— Prenez garde, docteur; Fontenelle disait: Si je tenais dans la main une poignée de vérités, je me garderais bien de l'ouvrir.

— Je ne suis point aussi avare. La main se compose de cinq doigts dont quatre juxtaposés et un seul opposé, le pouce. Cette opposition nous offre donc les rapports binaires 1/4 ou 4/1, correspondant à l'intervalle musical de la double octave. Qui sait par quel fil mystérieux la musique a pu rattacher sa carrure de phrase à ce quaternaire?

Chaque doigt se compose de trois phalanges: *la*

[1] Ch. Blanc, «Grammaire des arts du dessin».

phalange proprement dite, la phalangine et la phalangette, supportant l'ongle. Mais le pouce n'a que deux phalanges absolument détachées ; la troisième est perdue dans la masse charnue.

Le rapport phalangien du pouce avec chacun des quatre doigts conjoints est donc de 2/3, correspondant à l'intervalle de quinte juste.

Le quatuor des doigts conjoints donne un total de *douze* phalanges, nombre divisible par 2, 3, 4 et 6, facteurs premiers du nombre duodécimal formant la base des valeurs et des mesures musicales.

Le rapport phalangien du pouce avec le quatuor des doigts juxtaposés est donc de 12/2 ou 6, correspondant à l'intervalle de quinte redoublée.

En comptant les trois phalanges du pouce, ce rapport serait de 12/3 ou 4, correspondant à l'octave redoublée.

Voici pour les rapports de quantité; passons maintenant aux rapports de dimension.

L'aisance et la sincérité avec lesquelles le docteur Tuggoë jonglait avec ses chiffres, et le feu qu'il mettait à developper ses arguments commençaient à ébranler mon esprit. Déjà je trouvais sa thèse moins paradoxale, mais, ne voulant point me l'avouer encore, je lui versai un verre de malaga, en lui lançant, par habitude d'artiste, une boutade qui ne le fit pas même sourire.

— Docteur, lui dis-je, souvenez-vous du proverbe : jeu de mains...

— Il vida son verre d'un trait, puis, imperturbable, il renfourcha sa thèse.

— « La phalangine et la phalangette d'un même doigt, dit-il, donnent, par leur longueur totale, la dimension de leur phalange correspondante. Le rapport de celle-ci ou le rapport de la somme des deux autres à la longueur totale du doigt est donc de 1/2, correspondant à l'intervalle d'octave.

Enfin la phalangine et la phalangette sont dans le rapport de 3/2, correspondant à l'intervalle de quinte.

Donc tous les éléments de la main humaine contiennent exactement les mêmes rapports binaires et ternaires que ceux qui constituent les bases de la musique. C. Q. F. D.

— Bien démontré, docteur. Je ne me serais jamais douté qu'on put assimiler la main au corps sonore.

— Parfaitement. Les doigts sont les harmoniques de la main. Si mes malades m'en laissaient le loisir, je voudrais te montrer, par l'analyse des muscles, des nerfs et des veines de la main, des rapprochements encore plus singuliers. Quel mortel aura donc la gloire de découvrir le microphone à l'aide duquel nous pourrons enfin entendre ce prodigieux orchestre physiologique exécutant cette immortelle symphonie de la Vie?

— Il me vient à la pensée une objection.

— Hâte-toi de la formuler car mes clients me réclament.

— Vous qui ne voyez dans la main que des rapports binaires et ternaires, expliquez-moi comment cette main ait pu donner naissance au système de numération décimale, basé sur les rapports quinaires.

— Système absurde!

— Enfin l'homme primitif a commencé à compter avec ses doigts, par cinq et par dix. Cela me semble tout naturel.

— C'est une erreur. Ses dix doigts ne l'eussent pas mené plus loin que la dizaine. Et puis après? La nature, mon cher, n'a écrit sur nos mains aucun système quinaire ni décimal. En les créant, elle s'est dit, en mère prévoyante: « Je vais placer dans la main de l'homme un arithmomètre où il pourra, en s'aidant du pouce comme compteur, nombrer jusqu'à 12, en parcourant successivement les phalanges des quatre doigts conjoints. Puis, à l'aide de son autre main, il pourra enregistrer ses douzaines, ce qui lui permettra de nombrer 13 douzaines, c'est-à-dire jusqu'au nombre 156, dont le total des chiffres se trouve également duodécimal »[1].

— Vous ne devez point goûter notre système métrique.

[1] Les anciens Kabbalistes plaçaient sur les 4 doigts conjoints les 4 saisons de l'année, les 4 âges de la vie, et sur leurs phalanges, les 12 mois de l'année.

— Cette aberration des savants de l'Assemblée Constituante n'empêchera pas les nôtres de s'incliner devant les 12 mois lunaires, les 24 heures du jour, les 360 degrés du cercle. Comme par le passé, nos luthiers et nos facteurs d'instruments de musique continueront à cultiver le point, la ligne et le pouce, et nos marchandes persisteront à débiter leurs produits à la douzaine, à la demi-douzaine et même au quarteron. Le peuple a plus de bon sens que tous les savants du monde, car il est, plus qu'eux, rapproché de la nature.

En ce moment la pendule sonna midi. Le docteur Tuggoë se leva vivement et me tendit la main.

— Adieu, dit-il, je me sauve. Ce signal duodécimal de ton timbre m'ordonne d'aller aussi sauver mes malades, si je le peux.

Permets-moi ce dernier argument que je dédie aux décimophiles.

En calculant le nombre de combinaisons possibles du doigter de la flûte à trois trous, appelée galoubet, et se jouant par conséquent avec trois doigts, on trouve (d'après la formule $1 \times 2 \times 3$) que ce nombre est de 6, c'est-à-dire de une demi-douzaine de combinaisons.

Pour le jeu d'un instrument à archet, dont le doigter s'opère avec quatre doigts, ce nombre est de 24 combinaisons.

Pour les cinq doigts de la main d'un pianiste, il est de 120, c'est-à-dire de dix douzaines. Enfin les

dix doigts de ses deux mains donnent le nombre imposant de 3.628.800 combinaisons, nombre forcément duodécimal, comme tous ceux de la série, puisqu'ils sont les multiples des trois premiers nombres 1, 2, 3.

Voilà donc une preuve éclatante que la Nature, quoiqu'ayant doté l'homme de dix doigts, leur a assigné un système de combinaisons duodécimal; et il n'en pouvait être autrement, car la Nature, étant essentiellement harmonique, ne pouvait condamner les Beaux-Arts à subir les mêmes mesures que l'Industrie et le Commerce.

Mais j'oublie mes malades. Adieu, sans rancune, à demain.

— Et à deux mains, cher docteur.



CHAPITRE III

LA MAIN ET LE RYTHME

Rôle de la main dans les mesures anciennes. Usage de la main pour l'enseignement des valeurs musicales.

Les batteurs de mesure. — La main, hiéroglyphe musical chez les Égyptiens. Origine des instruments de percussion. Le coryphée des Grecs et le manuductor des Latins. L'arsis et la thésis. Diverses manières de battre la mesure chez les peuples. Locutions proverbiales: battre la musique, battre le solfa. La mesure à l'église et le bâton de chantre. Le sceptre de Charlemagne. Le rouleau de musique. La canne de Lulli. Le mouchoir de Fétis. L'archet moderne.



LA MAIN ET LE RYTHME

La main est le prototype métrique.

L'homme, en créant ses systèmes de mensuration, a presque toujours rattaché à ses propres organes les objets et les phénomènes dont il avait besoin de comparer et de déterminer les valeurs. Si les grandes divisions du temps lui ont été dictées par la périodicité des mouvements cosmiques, les subdivisions de la durée et les valeurs de la mesure musicale lui furent inspirées par les mouvements physiologiques de sa progression, de sa respiration pulmonaire et du battement de son pouls.

La mesure de l'étendue lui fut suggérée par les proportions des parties de son corps et, dans la genèse de cette mensuration, la main joua le rôle de prototype.

On a vu plus haut[1] que les anciens Égyptiens avaient pris le doigt médius pour prototype de leur canon sculptural.

Les Grecs et les Romains avaient composé leurs mesures de longueur avec les divisions naturelles de la main. Ils avaient le *dactyle* (dactulos, doigt), longueur d'un travers de doigt; le *condyle,* valant 2 doigts; le *palme,* 4 doigts; le *dichas,* 8 doigts; le *lichas,* 10 doigts; l'*orthodoron,* 11 doigts; le *spithame,* 12 doigts; le *pygme,* 18 doigts; le *pygon,* 20 doigts; la *coudée,* 24 doigts; l'*orgye* ou *brasse,* longueur entre les extrémités des deux mains étendues horizontalement, etc.

Quelques-unes de ces mesures naturelles sont encore usitées de nos jours. Le buveur sobre, en demandant qu'on lui verse un doigt de vin, le gantier, en vous prenant la mesure du poignet, et la couturière, évaluant la hauteur d'une cliente par la mesure de ses bras, ne se doutent guère qu'ils plagient les Grecs et les Romains, en leur empruntant leur dactyle, leur palme et leur orgye.

Sans doute, ces mesures sont loin d'avoir l'exactitude mathématique de nos évaluations métriques et millimétriques, mais cette façon approximative d'évaluer les choses peint à merveille le caractère patriarcal et désintéressé des sociétés antiques. De

[1] « Les Harmonies de la main » (page 77).

nos jours, on rencontrerait peu de paysans au caractère assez antique pour vendre leurs produits à la poignée ou à la brassée.

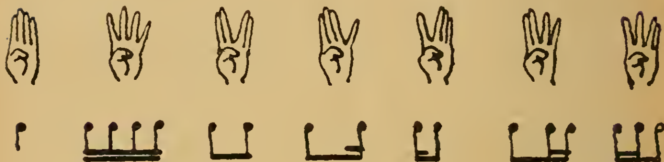
Les musiciens, enfants de la nature, ne sont pas tombés dans l'erreur des hommes spéculatifs qui ont imaginé le système anti-esthétique de numération décimale. Ils n'ont pas admis le quinaire ni le bino-quinaire dans la mesure de leurs durées. Mais si leur mensuration musicale n'est point basée sur le nombre des doigts de la main, ils n'ont point dédaigné d'y avoir recours pour marquer les divisions de leurs mesures et même pour expliquer le mécanisme de leurs durées.

Un ingénieux professeur belge, M. H. Dessirier, a imaginé de se servir des doigts de la main pour faire comprendre aux élèves les divisions du temps musical. Par ces procédés manuels, l'enseignement des formes rythmiques est pour ainsi dire rendu palpable.

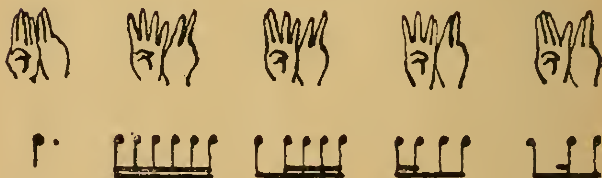
Voici les signes principaux employés dans ce système mimologique d'où le pouce est exclu et doit être replié dans l'intérieur de la main.

Pour la mesure simple, on se sert des quatre doigts de la main. Les quatre doigts séparés l'un de l'autre indiquent l'unité de temps divisée en quatre quarts. Les quatre doigts réunis deux par deux indiquent le temps divisé en deux notes valant chacune 2/4 ou 1/2 temps. Trois doigts réunis et un doigt isolé indiquent le temps divisé en une

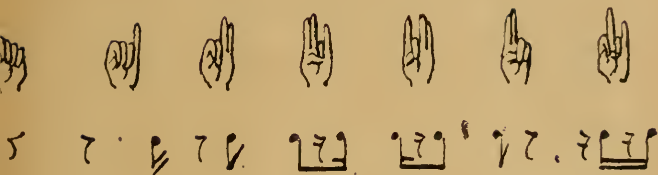
note valant 3/4 de temps et une note valant 1/4. Et ainsi de suite comme ci-dessous.



Pour la mesure composée, on se sert des deux mains.



Par opposition, la main ou les doigts fermés indiquent l'absence de sons, les silences. Ainsi, la main fermée indique un temps négatif, l'unité de temps en silence; trois doigts fermés représentent un silence durant les 3/4 du temps, et ainsi de suite.



L'étude des triples croches se fait en recourbant légèrement les doigts [1].

Les signes mimiques de cette méthode originale sont tracés en l'air par la main du maître et des élèves et ils s'appliquent à la fois à l'enseignement de la lecture et de la dictée rythmiques.

Tous les peuples ont instinctivement rattaché à une unité de temps les différentes vitesses de leurs sons musicaux.

Les anciens Égyptiens représentaient, dans leurs signes hiéroglyphiques, l'idée de musique, de chant ou de musicien, par un bras avec la main abaissée, indiquant l'action de marquer la mesure [2]. Par la puissance du rythme, ils unifiaient les efforts des légions d'ouvriers appelés à transporter leurs gigantesques monolithes. Parmi les figures dont

[1] « Méthode de Musique Vocale », H. Dessirier.

[2] Forkel. *Allgeimen litteratur der musik*, etc., 1792 (p. 80).

ils ornaient leurs monuments, on voit quelquefois l'architecte égyptien, grimpé sur un sphinx colossal dont il rythme les mouvements en frappant en mesure dans ses mains.

La plupart des instruments de percussion ont servi, dans l'origine, à marquer la mesure. Les Chinois se servent de tambours; les Hongrois, dans leurs danses nationales, marquent la mesure en heurtant les éperons de leurs bottes; les Portugais, en faisant claquer leurs doigts, et les Espagnols, en choquant leurs castagnettes [1].

Chez les Grecs de l'antiquité, le batteur de mesure se nommait *Coryphée* (Koruphaïos). Placé sur une estrade au milieu des musiciens, le coryphée marquait la mesure avec les pieds et les mains. Afin de mieux se faire entendre, il chaussait des sandales garnies de plaques de bois ou de métal, assez semblables à ces petits tabourets que chaussent les pieds-bots. Cet appareil se nommait en grec *Kroupésia*, en latin *Scabella*.

Les Romains marquaient également la mesure du pied et frappaient en même temps de la main droite dans le creux de la main gauche, et celui qui marquait le rythme de cette façon s'appelait *Manuductor*. Quelquefois aussi ils marquaient la mesure avec des coquilles qu'ils heurtaient l'une contre l'autre, comme on le fait des cymbales.

[1] Lichtenthal. « Dictionnaire de musique ». I. 134.

De nos jours, pour diriger les orchestres d'aveugles, le chef bat la mesure avec deux spatules qu'il choque contre sa main, ce qui produit un son sec distinct des sonorités de l'orchestre.

Les Grecs, pour mesurer le rythme de leur poésie lyrique, se servaient également de la main, à laquelle ils faisaient décrire dans l'espace certains mouvements conventionnels analogues à ceux de nos mesures musicales. Les deux mouvements principaux de la main s'appelaient l'*arsis* et la *thésis*. L'arsis se marquait sans bruit et la thésis, correspondant au frappé de notre mesure, était accompagnée d'un choc de la main, que Quintilien appelle *Strepitus digitorum*.

Les mouvements décrits par la main pour indiquer les temps de nos mesures sont purement conventionnels. Les Italiens frappent les deux premiers temps et marquent les deux autres par un mouvement ascendant. Les Français et les Allemands ne frappent que le premier temps et marquent les autres par des mouvements de main obliques et ascendants. Quelquefois, dans des morceaux lents, la main décompose chaque temps par des mouvements égaux et suivant la même direction. Enfin, dans certains morceaux rapides, tels que la valse, la main ne bat qu'un seul temps.

Les dénominations appliquées à l'art de marquer la mesure musicale trahissent ses bruyantes origines. Les Italiens disent *battre la musique*, *battre*

le sol fa; les Français disent *battre la mesure,* expressions brutales que la langue proverbiale n'a pas manqué de nous emprunter pour en faire les synonymes de frapper quelqu'un, lui donner des coups.

Bien que la musique du plain-chant ne soit pas mesurée comme la nôtre, le maître-chantre marquait par un mouvement de la main, sinon la mesure, du moins le commencement d'un groupe de notes, et quelquefois même il indiquait chaque note par un frappé. « Ce frappé perpétuel et précipité, souvent exécuté des deux bras simultanément, représente un battement d'ailes agaçant [1]. »

C'est là sans doute l'origine du bâton des maîtres chantres dont ils se servaient également pour frapper les causeurs et les choristes qui chantaient faux [2]. M. Bapst raconte que Napoléon Ier, lors de son sacre, ayant manifesté le désir de tenir en main le sceptre de Charlemagne, on chargea un joaillier de renouveler le velours rouge qui entourait la précieuse relique. Quelle ne fut pas la stupéfaction de l'artisan chargé de ce soin, lorsqu'il découvrit, gravé sur le métal mis à découvert, ces

[1] « 1er Problème grégorien », A. Teppe (p. VII, préface).

[2] « Dictionnaire du Plain-Chant ». D'Ortigue (p. 167). G. Diacono raconte que le pape St Grégoire présidait aux études de l'*Antiphonaire*, armé d'une baguette qui lui servait à la fois à marquer le rythme et à menacer les mauvais chanteurs.

mots : « Ce bâton appartient à moi, X..., chantre de Notre-Dame. 1280. »

Il courut avertir le grand-maréchal du palais.

— Il faut révéler le fait à Sa Majesté, dit le joaillier.

— Gardez-vous-en bien, répliqua le maréchal. Hâtez-vous de recouvrir de velours le bâton et ne soufflez mot à personne de ce que vous avez vu. Il est absolument nécessaire que l'empereur meure avec la conviction d'avoir tenu à la main le sceptre de Charlemagne.

Voilà comment il se fait que, dans la galerie d'Apollon du Louvre, le pseudo-bâton carlovingien fraternise avec le Régent [1].

En France, avant Lully, le chef de musique battait la mesure avec un rouleau de papier. L'impétueux Florentin, qui brisait des violons sur le dos de ses musiciens, remplaça le modeste rouleau de papier réglé par une canne. Mal lui en prit.

« C'était aux Feuillants de la rue Saint-Honoré. Lulli n'avait rien négligé à la composition de la musique et aux préparatifs de l'exécution ; et pour mieux marquer son zèle, il y battait la mesure. Dans la chaleur de l'action, il se donna sur le bout du pied un coup de la canne dont il la battait : il y vint un petit ciron qui augmenta peu à peu. M. Alliot, son médecin, lui conseilla de se faire couper

[1] *Le Radical*, 18 mars 1887.

le petit doigt du pied, puis après quelques jours de retardement, le pied entier, puis la jambe. Il se présenta un aventurier de médecin qui se fit fort qu'il le guérirait sans cela. Messieurs de Vendôme, qui aimaient Lulli, promirent à ce charlatan, en cas qu'il vînt à bout de cette cure, deux mille pistoles. Mais la bonté si noble et si bien placée de messieurs de Vendôme et les efforts du charlatan furent inutiles. Le 22 mars 1687, Lulli, âgé de 54 ans, s'en alla en l'autre monde, composer, sans doute, pour les concerts des Champs-Élysées [1]. »

Les batteurs de mesure qui succédèrent à Lulli remplacèrent sa canne par un gros bâton de bois dur, dont ils frappaient avec force pour être entendus de loin.

« Les oreilles, dit J.-J. Rousseau, sont choquées de ce bruit désagréable et continuel, mais c'est un mal inévitable : sans ce bruit, on ne pourrait sentir la mesure. »

Grimm comparait le batteur de mesure de l'Opéra à un bûcheron coupant du bois.

Fétis prétend avoir lu quelque part qu'autrefois, en Italie, on battait la mesure avec un mouchoir (*con un fazzoletto*). [2] Cette manière de conduire l'orchestre ne devait certes pas avoir l'inconvé-

[1] « Histoire de la musique ». Bonnet et Bourdelot, 1743.

[2] « Résumé philosophique de l'histoire de la musique » (Fétis).

nient que Grimm reproche au bûcheron de l'Opéra. Mais supposons que le maëstro tenant le mouchoir eut été un priseur aussi enragé qu'Habeneck, quelle figure eussent faite les malheureux violons placés dans son voisinage, sous la pluie de tabac échappée du terrible foulard? Un seul grain dans l'œil eût suffi pour leur faire perdre une reprise et précipiter l'ouvrage dans le troisième dessous.

L'auteur italien consulté par Fétis, en affirmant que les maëstros de son temps battaient la mesure avec leur mouchoir, aura peut-être voulu malicieusement insinuer que ces messieurs se mouchaient avec les doigts.

Qui donc introduisit dans les orchestres l'usage de battre la mesure avec un archet? Probablement quelque obscur premier violon qui, forcé, en l'absence du tyran, de diriger un ouvrage, et répugnant de mener ses confrères à coups de bâton, se sera contenté de les conduire à la baguette.

« L'archet seul, dit Deldevez, sait jouer de l'orchestre, mais à la condition d'être tenu par la main d'un bon violoniste. La main, exercée à l'exécution de l'instrument, sentira mieux que toute autre lorsqu'elle doit marquer les temps sans le secours du bras, lorsque les temps doivent être accusés à grands traits, c'est-à-dire avec ampleur, ou s'il convient de les battre en raccourci et simplement du poignet, ou encore, s'il est nécessaire d'y joindre le mouvement du bras pour exprimer l'énergie,

soit d'un *tutti*, soit d'un *forte*, et pour donner, même dans la nuance du *piano*, l'impulsion voulue, soutenir le rythme d'une manière égale, éviter la division de la mesure, comme, par exemple, pour la mesure à un temps.

« Quelle main sera assez souple, si ce n'est celle d'un violoniste, pour arrondir les syncopes du temps levé au temps frappé, imiter l'effet du moulinet prêt à se soumettre, dans le récitatif, à la parole, et, dans la plus grande vitesse de mouvement, imprimer à l'aide du poignet seulement (la main et le bras restant en place et aux ordres du récitant) ces petits gestes rapides, soit à gauche, soit à droite, soit en levant, soit en frappant, séparés les uns des autres par un silence d'une durée souvent inégale et toujours imprévue ?[1] »

Quoique muette, la mimique de nos chefs d'orchestre distrait l'œil des spectateurs et détache leur esprit de l'action musicale. Le théâtre de Bayreuth, réalisant du reste une idée de Grétry, a fait disparaître cet inconvénient, en isolant du public l'orchestre et son chef.

[1] « L'art du chef d'orchestre », Deldevez.



LA MAIN ET LE PROGRÈS

ENTR'ACTE

LA MAIN ET LE PROGRÈS

ENTR'ACTE



> La main est l'instrument des instruments.
>
> ARISTOTE.

La Nature, *alma mater,* voyant l'Homme jeté tout nu au milieu de la création, prit pitié de sa misère et lui dit : « Homme, tu es né le plus faible de tous les animaux ; ta vue est moins perçante que la prunelle de l'aigle, ton ouïe est moins fine que l'oreille du renard, tes jambes n'ont point l'agilité des jarrets du chamois, tes bras n'ont point la force des biceps du gorille. Mais regarde au bout de tes deux bras : c'est là que sommeille le secret de ta supériorité. Si tu le veux, ta main sera le sceptre qui te sacrera le Roi de la création. Regarde-la, cette main ; elle contient ton bien ou ton mal, ta vie ou ta mort. »

L'Homme, pensif et déjà douteur, s'étant pris à pleurer, la Nature, *mater consolatrix,* ajouta : « Tu as faim, tu as soif, tu as froid. Sèche tes pleurs, agis, ta main est un levier, une pince, un marteau. Cueille ces fruits savoureux, puise l'eau pure de cette source, courbe les branches vertes de cet arbre. Crée-toi, de ta main, un aliment, une breuvage, un abri. »

L'Homme sourit et obéit à sa mère. Et quand, le soir, il fut repu et désaltéré. il s'accroupit à l'entrée de sa hutte, écoutant avec attention la brise souffler dans les roseaux et les oiseaux chanter parmi les fleurs sauvages.

Alors, peu à peu, un voile de tristesse et de mélancolie indéfinissable descendit de son front à son cœur. Et la Mère murmura encore de douces paroles à son oreille : « Homme, dit-elle, les voix que tu entends parlent un langage mystérieux que ton esprit ne saurait comprendre encore et que tes lèvres seraient impuissantes à imiter. C'est là ce qui t'attriste. Courage ! un jour, par la toute-puissance de ta main et de ton intelligence, tu sauras te créer une langue sublime dont les accents reproduiront toutes les émotions de ton âme. »

Et, mu par un accès de curiosité enfantine, l'Homme courut arracher un des roseaux que la brise faisait si doucement chanter, puis l'ayant approché de ses lèvres, il en tira un son moelleux et prolongé qui le plongea dans le ravissement. Et,

satisfait, il s'endormit, bercé par le rêve ambitieux des conquêtes de l'avenir.

Les ans s'écoulèrent par milliers...

Orphée, beau comme un dieu, chantait *l'Hymne d'amour* et ses doigts effleuraient délicatement les cordes de la lyre. Et le serpent dressait sa tête triangulaire pour mieux l'écouter, et, pendant que le tigre, couché aux pieds de l'aède, le léchait de sa langue rugueuse, la lionne ouvrait toute grande sa gueule, comme pour mâcher de ses crocs blancs le miel des sons humains.

Les siècles passèrent...

A travers les tourbillonnements de la fourmilière humaine s'élevaient des clameurs formidables, entrecoupées de cliquetis d'acier et de mugissements de trompettes de cuivre. L'Humanité exécutait la première partie de sa grande Symphonie de la *Civilisation*.

La légion de travailleurs qui, du labeur de leurs rudes mains, avaient fait suer à la terre tant de trésors, étaient traités de vils manœuvres par une poignée d'hommes aux doigts efféminés, incapables de tracer le nom de leurs possesseurs.

Les siècles se ruaient toujours dans l'abîme...

Le globe terrestre semblait enveloppé d'une atmosphère de fumée noire et asphyxiante vomie par des cheminées gigantesques; des monstres de fer s'entrecroisaient sur la terre et sur les eaux, poussant des rugissements stridents et crachant

vers le ciel une vapeur fétide. Le Roi de la création avait enfin réalisé cet idéal : Supprimer le manœuvre en remplaçant la Main par la Machine.

Et, pendant que les propulseurs du progrès faisaient palpiter leurs pistons d'un rythme brutal et monotone, et que les engrenages broyaient de l'or sous l'œil fatidique d'un unique chauffeur, à la face noire et aux bras croisés, les Artistes, ces manœuvres de l'idéal, l'ébauchoir, le pinceau, la plume et l'archet aux doigts, semblaient protester contre cette proscription de la main humaine par le machinisme.

Et, parmi le tumulte des hécatombes humaines, la voix de l'Art s'élevait comme un appel sublime à la pitié. Les fictions éblouissantes des poètes sillonnaient la nuit, annonçant l'approche d'un orage libérateur et glaçant d'épouvante le cœur des bourreaux. Les sons vibrants des orchestres semblaient purifier l'air souillé par tant de crimes et, sous les doigts nerveux des artistes, les entrailles des bêtes que jadis avait charmées la voix d'Orphée semblaient revivre et chanter à leur tour, répercutant les sanglots des victimes du Progrès et lançant aux cieux l'Hymne infinie de l'*Espérance*.

Alors les méchants se regardèrent inquiets et tremblants et, tout bas, ils se dirent : « Avez-vous entendu ?... A tout prix, il faut étouffer cette voix ! Il faut tuer l'Art par lui-même !... »

Mais les ans implacables continuaient leur cours tortueux à travers l'humanité.

Un jour, — une nuit plutôt, — un bruit inouï, formidable, fit tressaillir la terre. Aux chants d'amour avaient succédé les cris et les sifflements de la tempête, et sous le déluge de ces sonorités brutales qui déchiraient l'oreille, la voix brisée de l'Art se débattait en vain.

Quand l'aube se leva, le monde se vit bloqué par une armée de claviers mus par la vapeur et l'électricité, exécutant automatiquement l'assourdissante Symphonie de *La Mort des Muses*.

Alors l'Artiste, immobile, les bras pendant inertes, courba la tête et versa des larmes de désespoir.

Et la Nature, *mater noverca*, lui apparut une dernière fois et lui dit : « Homme, tes deux mains ont accompli leur tâche. Étincelant comme le diamant, le progrès s'est usé par lui-même. Les monstres de fer créés par ta main ont fini par dévorer ton génie. Ton cerveau lui-même est devenu la proie de l'insatiable machine. Tes mains n'ont plus qu'une œuvre suprême à réaliser : Creuser ta tombe et préparer le linceul où tu pourras dormir ton dernier sommeil, loin des vacarmes qui ont agité la Terre, ton premier berceau. Adieu ! »

DEUXIÈME PARTIE

LA MAIN

ET

L'EXÉCUTION INSTRUMENTALE

CHAPITRE IV

LA MAIN DROITE ET LA MAIN GAUCHE

Le tact, le tasto, la tastiera et la toccate des Italiens. Le toucher et les touches. Sensibilité tactile des instrumentistes. Maladresse de Mozart et de Beethoven.

La droite et la gauche à travers la langue et les mœurs des peuples. Les ampharistères. La droite dans les lettres et les beaux arts. La senestre de Berlioz. Les musiciens ambidextres. La droite et le rythme. La tibia dextra et la tibia sinistra des anciens. La droite et les sons aigus, la gauche et les sons graves. Le chœur et l'orchestre modernes.

LA MAIN DROITE ET LA MAIN GAUCHE

En prononçant le vocable qui sert à exprimer l'action du toucher, c'est-à-dire le *tact* (du latin *tactus*), l'oreille semble percevoir l'écho d'une onomatopée lointaine reproduisant le bruit d'un choc, d'un coup. Le *tasto* (touche) et la *tastiera* (clavier) des Italiens ont la même origine mimologique. Le verbe *toccare*, par lequel ils expriment l'action de mettre en jeu les instruments à clavier, ainsi que ses dérivés *toccata* et *toccatina*, compositions pour le clavier [1], semblent avoir été inspirés par le bruit du mécanisme grossier des premiers clavecins, sous l'action du toucher, du tact.

Quoique né d'un père inconnu, le *toucher* a été recueilli avec sollicitude par la gent musicale. Les

[1] On a francisé ce mot et l'on dit, en terminologie musicale : une *toccate* de Bach.

organistes et les pianistes ont appelé *touches* les leviers de leur clavier qui subissent l'action directe de la main. Les joueurs de luth et de guitare ont appelé *touches* les filets incrustés dans le manche de leur instrument qui servent à raccourcir la longueur des cordes, sous la pression du doigt. On appelle également *touche* la pièce d'ébène placée entre les cordes et le manche du violon, du violoncelle et de la contrebasse.

On disait autrefois *toucher du luth* et on dit encore aujourd'hui *toucher de l'orgue*, *toucher du piano,* expressions plus vraies que les locutions par lesquelles une mode prétentieuse a tenté de les remplacer, comme *jouer de l'orgue, tenir le piano.* Dire d'un pianiste qu'il a le *toucher* délicat ou d'un violoniste qu'il *touche* juste, me semble un éloge plus vrai que de parler de leur *jeu.* N'est-ce pas se jouer du bon sens que de faire hurler ensemble le jeu et la mort, en disant, par exemple, qu'à l'enterrement de Chopin on *joua* sa marche funèbre ?

La langue proverbiale s'est également emparée du *toucher. Toucher* la corde sensible, *toucher* la grosse corde, sont des locutions encore fréquemment usitées chez nos écrivains. « Au maniement des *touches,* disent les Italiens, on reconnaît l'habile organiste. »

Dans le langage figuré, le *toucher* sert à exprimer l'impression produite sur le sentiment. On peut être *touché* jusqu'au fond du cœur par la voix, par

les accents, par la vue même d'un artiste. Il semble que l'homme soit un instrument à clavier dont *touche,* en se jouant, son semblable. « On croit *toucher* des orgues ordinaires, dit Pascal, en *touchant* l'homme; ce sont des orgues à la vérité, mais bizarres, changeantes, variables, dont les tuyaux ne se suivent pas par degrés conjoints. Ceux qui ne savent *toucher* que les ordinaires ne feraient pas d'accord sur celles-là; il faut savoir où sont les tuyaux. »

Dans l'argot du peuple, moins ambitieux que les psychologues qui ont inventé le *clavier* des passions humaines, la *touche* sert à exprimer d'une façon musicale notre air, notre physionomie, nos allures [1].

On sait que la sensibilité tactile réside dans le derme de la peau, où aboutissent les nerfs du tact et que l'épiderme qui recouvre cette membrane est absolument insensible. Or l'exercice prolongé des instruments de musique développant peu à peu, par le frottement ou la percussion, l'épaisseur de l'épiderme de la main, il en résulte que l'habileté instrumentale s'acquiert aux dépens de la sensibilité tactile. D'autre part, les phénomènes de contractilité musculaire auxquels se plie la main des instrumentistes la rend souvent impropre à d'autres fonctions. Ainsi s'explique la maladresse de

[1] « L'argot musical ». E. Gouget (p. 377).

certains musiciens aux prises avec les usages prosaïques de la vie.

« Les mains de Mozart avaient une direction tellement décidée pour le clavecin, qu'il était peu adroit pour toute autre chose. A table, il ne coupait jamais ses aliments, ou s'il entreprenait cette opération, il ne s'en tirait qu'avec beaucoup de peine et de maladresse. Il priait ordinairement sa femme de lui rendre ce service [1]. »

« Beethoven était dans tout son extérieur très gauche et très maladroit ; ses mouvements, faits sans dextérité, manquaient tous de grâce. Il était rare qu'il prît quelque chose en main sans le laisser tomber ou sans le briser. Il renversa souvent son encrier sur le piano qui était près de son pupitre à écrire. Comment en était-il arrivé à se raser lui-même, c'est ce qu'on aurait eu peine à comprendre, si on n'avait pas fait attention aux marques de coupures qui sillonnaient habituellement ses joues [2]. »

« La symétrie du corps humain, dit A. Pictet [3], qui semble parfaite à l'extérieur, n'existe plus au même degré quant aux organes intérieurs ; et c'est là sans doute qu'il faut chercher la cause primitive de la distinction si généralement établie entre la droite et la gauche. Pourquoi le bras droit et la

[1] « Vie de Mozart ». Schichtegroll (p. 236).

[2] « Notice sur Beethoven ». Ries (p. 155).

[3] « Origines Indo-Européennes ». Pictet. III (p. 209).

main droite ont-ils presque toujours une supériorité incontestée sur les membres opposés ? C'est une question qu'il faut laisser à la physiologie.

« La force et l'adresse sont l'apanage naturel de la droite, qui se trouve ainsi chargée des principales fonctions actives. C'est la droite qui préside au travail et au combat, qui manie également les outils et les armes. De là les idées d'estime, et même de respect, qui s'associent à tout ce qui la concerne. C'est ainsi qu'elle devient le symbole de la rectitude, le gage de la sincérité, le signe de l'honneur. Les idées contraires s'attachent naturellement à la gauche, et les unes comme les autres s'appliquent de plusieurs manières aux rapports sociaux, aux usages cérémonieux et religieux, aux croyances superstitieuses, etc… »

Dans la remarquable étude qu'il consacre à ce sujet, le savant linguiste démontre que toutes les langues des peuples conservent la même trace de ces distinctions entre la droite et la gauche.

La langue française possède plusieurs mots où retentit encore l'écho des âges primitifs : *adresse* et *dextérité* (du latin *dextra*, main droite), synonyme d'habileté ; *gaucherie* et *sinistre* (du latin *sinistra*, main gauche), synonyme de funeste, de mauvais présage.

Les nègres de la côte de Guinée ne se servent pour manger que de la main droite, toujours bien entretenue, tandis qu'ils destinent la main gauche

aux usages immondes [1]. Les Romains mettaient la main droite en évidence et cachaient leur gauche sous les plis de leur toge. L'Italien appelle la main gauche *stanca* (la fatiguée) et le Provençal moderne dit *man seneco* (la main décrépite [2]).

Chez les Grecs, les présages qui se montraient à droite étaient d'un heureux augure, tandis que ceux qui venaient de la gauche étaient funestes. Chez eux, l'observateur avait le visage tourné au nord, parce que ce côté du ciel était regardé comme la demeure des dieux; il avait donc sa droite tournée du côté du soleil levant et sa gauche au couchant. Les augures romains ne s'orientaient pas de la même façon; ils regardaient l'orient, et les signes heureux venaient de la gauche, c'est-à-dire du nord, de la région sacrée.

Les relations sociales des peuples ont subi l'influence exercée par les attributions opposées que l'esprit attachait aux deux mains. Chez les Grecs des temps homériques, dit Pictet, à qui nous empruntons quelques-uns des détails ethnologiques qui suivent, l'ordre de droite à gauche dans une assemblée était déterminé par le rang des assistants. De nos jours encore, on a coutume de placer à droite ceux qu'on veut honorer et de céder la droite aux plus dignes.

[1] « Le Niger et l'Afrique centrale ». F. Lanoye.

[2] « Dictionnaire étymologique ». Brachet.

Tourner la droite vers une personne ou une chose constituait chez les anciens Indiens un témoignage de respect, tandis que présenter la gauche indiquait un mépris hostile [1].

Les Gaulois adoraient les dieux en tournant vers la droite. De nos jours, la prestation de serment se fait en levant la main droite; on présente la main droite à un ami, la gauche à un indifférent. C'est la droite qui accueille, qui offre l'aumône; c'est la gauche qui repousse et qui jette la malédiction.

Navrés du triste rôle auquel tous les peuples, d'un commun accord, avaient condamné la main gauche, de généreux orthopédistes sociaux rêvèrent sa réhabilitation et proposèrent divers plans d'éducation manuelle qui, d'après eux, devaient élever les deux mains au même niveau égalitaire. Leurs efforts n'aboutirent qu'à transformer leurs adeptes en *ampharistères*, c'est-à-dire en gauchers des deux mains.

Pour vérifier si le rêve de ces éducateurs n'est point une utopie, il faut examiner le domaine de l'art où la main humaine accomplit sa plus haute mission, en traduisant la pensée du cerveau et les émotions du cœur. Or, c'est de sa dextre que V. Hugo écrivait ses vers immortels, pendant que sa senestre supportait le front puissant d'où les

[1] Pictet. (Loc. cit.) III (p. 228).

rythmes jaillissaient. Le seul écrivain passant pour *ambidextre* est Alexandre Dumas père, que la caricature nous représente confectionnant, des deux mains à la fois, ses romans innombrables.

C'est également l'ébauchoir et le pinceau à la dextre que David d'Angers et Delacroix ont enfanté le *Chant du Départ* et la *Barque du Dante*. On cite pourtant une exception ; le peintre Ducornet, manchot des deux bras, peignait avec le pied, mais seulement avec le pied droit.

Un jour, à Vienne, à la fin d'une audition triomphale de *Roméo et Juliette,* un homme bouleverse toute l'assemblée pour arriver jusqu'à Berlioz.

— Ah ! je vous en conjure, dit ce personnage, souffrez que je presse la noble main qui a écrit ce sublime ouvrage.

En même temps il s'empare de la main gauche de l'artiste.

— Monsieur, dit Berlioz en riant, ce n'est pas celle-là.

L'étranger prend sans rancune la main droite du compositeur, la serre avec force et s'écrie : « Ah ! vous êtes bien Français ! Il faut que vous vous moquiez même de ceux qui vous aiment. »

Ce n'est que chez les musiciens instrumentistes que l'on rencontre de véritables *ambidextres*, c'est-à-dire également adroits des deux mains. Encore, si l'on en croit le proverbe chinois comparant les

musiciens aux champignons : *Pour un bon, mille mauvais !*... Pour un Thalberg, combien de pianistes dont la main gauche ne se doute guère du travail de sa sœur !

Malgré toute l'habileté dépensée par les instrumentistes dans leur exécution musicale, on sent encore dans les attributions de leur main droite la trace indélébile de sa supériorité originelle.

Quand le jeu instrumental n'exige que l'emploi d'une main, c'est toujours la droite qui fonctionne. Dans les instruments de percussion, c'est elle qui tient le percussoir; dans les instruments de cuivre, c'est à elle qu'est dévolue la manœuvre des pistons et de la coulisse. Chez les joueurs d'orguette portative, la main droite touchait le clavier pendant que la gauche faisait mouvoir le soufflet.

Lorsque les deux mains ont chacune à remplir une fonction distincte, c'est toujours à la droite que le rythme confie son rôle prédominant. Chez les joueurs de lyre de l'antiquité, c'est la droite qui maniait le plectre. Chez nos tambourinaires du midi, la droite marque le rythme sur le tambourin, accompagnant le chant du galoubet doigté par la main gauche. De même, la droite des joueurs de vielle marque le rythme par les saccades qu'elle imprime à la manivelle, pendant que la main gauche manœuvre les touches du clavier. Enfin, chez tous les joueurs d'instruments à archet, c'est encore à la dextre qu'est imposée la tâche de mesurer ryth-

miquement par les coups d'archet, les sons éclos sous les doigts de la senestre.

La flûte traversière se joue à droite[1]. Particularité curieuse, les flûtistes de l'antiquité étaient gauchers. Ainsi, dans une paire de *tibiæ impares* ou flûtes inégales, la plus longue, nommée *tibia dextra,* parce qu'elle était tenue par la main droite, produisait les notes graves de la basse; tandis que la plus courte, nommée *tibia sinistra,* tenue par la main gauche, servait à jouer les notes aiguës du chant. C'est pourquoi Hérodote appelle la première la *flûte mâle* (aulos andréios) et la deuxième la *flûte féminine* (aulos gunaïkéios). Si l'on s'en rapporte au poème figuré de Porphyre Optacien, qui vivait au IVe siècle, les joueurs d'*orgue hydraulique* étaient gauchers, c'est-à-dire avaient les gros tuyaux à leur droite et les petits à leur gauche.

Heureusement pour les progrès de l'art instrumental, les musiciens modernes n'ont point épousé les idées des anciens; ils font planer la main mâle dans les hautes régions du clavier, condamnant ainsi la main féminine à errer dans les abîmes de

[1] Villoteau dit que les Arabes de l'Égypte ont coutume, contrairement à l'usage des musiciens européens, de boucher les trous supérieurs de leurs instruments à ouvertures latérales, de la main droite et les trous inférieurs de la main gauche. La position inférieure de la main droite de nos clarinettistes et de nos bassonistes s'explique naturellement par le poids de leurs instruments qui est beaucoup plus considérable que celui des instruments arabes.

la sonorité. Dans tous les instruments à clavier, l'orgue et le piano, les sons aigus sont toujours placés à la droite de l'exécutant. Les cordes aiguës du violon et de l'alto occupent également la droite du musicien.

Il existe pourtant quelques exceptions à cette loi naturelle qui semblent inexplicables. Ainsi, nos timbaliers placent à droite leur plus grave timbale. M. Mahillon, dans son excellente *acoustique musicale,* fait remarquer que nos cornistes à pistons sont gauchers; ils portent pavillon à droite, ainsi que le pratiquaient leurs devanciers pour obtenir de leur dextre la série des sons bouchés. Enfin, le violoncelle et la contrebasse ont leurs cordes aiguës placées à la gauche de l'exécutant, position avantageuse au doigter mais défavorable au mouvement du bras droit et au maniement de l'archet [1].

La pratique des instruments à clavier influe sur les chefs de musique jusque dans leur manière de disposer leurs masses chorales ou instrumentales. La plupart des directeurs de sociétés chorales disposent leurs voix dans l'ordre des sons du clavier : les basses à leur gauche et les ténors à leur droite. Les directeurs qui donnent à leurs voix un ordre inverse se basent sur la disposition des premiers violons d'orchestre, que leur chef groupe toujours

[1] Dans le violoncelle Afghan, les cordes aigües sont à la droite de l'exécutant.

à sa gauche. Ces musiciens ignorent sans doute que le chef d'orchestre est forcé d'agir ainsi afin de mettre à découvert toute la sonorité de ses premiers violons, car la table supérieure de ces instruments, se trouvant inclinée du côté du public, ne perd ainsi rien de sa résonance.

Ajoutons que c'est en brandissant de la main droite leur bâton de mesure que les chefs de musique conduisent leurs troupes harmonieuses à l'assaut du succès.



CHAPITRE V

LA MAIN ET LES INSTRUMENTS DE PERCUSSION

La musique des chimpanzés. Les origines de la percussion rythmique. Désignation mimologique des instruments percutés.

Première évolution. — Bruits produits par le choc de deux corps sonores provoqué par une secousse de la main : le sistre, les cliquettes, les castagnettes, le tintinabulum et le chapeau-chinois. Bruits produits par le choc d'un plectre sur un corps sonore : le triangle, le tam-tam, les cloches, le tambourin, la grosse caisse, le tambour. Bruits produits directement par le choc de la main sur le corps sonore : le tympanon, le tambour basque, le darabouka.

Seconde évolution. — Sons musicaux produits en frappant avec un plectre une série de corps sonores organisés : le claquebois, le lithophone, les jeux de timbres, les timbales, le tambourin à cordes et le cymbalum.

Troisième évolution. — Application du clavier aux instruments percutés : la régale de bois, le glockenspiel et le piano.



LA MAIN ET LES INSTRUMENTS DE PERCUSSION

La connaissance du rythme ayant devancé celle de la tonalité, c'est par les instruments percutés que dut s'ébaucher la musique rudimentaire des peuples primitifs. Les naturalistes ont retrouvé cet instinct d'imitation rythmique chez la gent simiesque. Savage raconte que, lorsque les chimpanzés noirs se réunissent pour prendre leurs ébats, ils font une sorte de musique barbare en frappant sur du bois creux et sonore, à l'aide de baguettes qu'ils tiennent avec les mains et les pieds [1].

C'est vraisemblablement le bruit régulier produit par les pieds pendant la locomotion et le choc rythmé des deux mains l'une contre l'autre qui ont suggéré l'idée des premiers instruments percutés.

[1] « Boston Journal of natural history ». Vol. IV. p. 324.

De l'entrechoquement de deux modestes coquilles d'un fruit desséché jailliront plus tard le claquement entraînant des *castagnettes* et la strideur éclatante des *cymbales*. Sur l'écorce de l'arbre qu'il vient d'abattre pour se faire un abri, l'homme tendra la peau de quelque bête dont il se sera repu, et il aura créé le *tambour*.

Ne sourions pas du rôle subalterne que joue la main humaine dans cette genèse instrumentale. Elle cherche, en l'interrogeant par le choc, les mystères sonores que la Nature a cachés dans la matière. Qui sait, en frappant la plante, si elle ne la forcera pas à révéler le secret des sons ? Le tronc de certains végétaux exotiques, tels que le bambou, se compose d'une succession de tubes isolés qui font entendre, en les frappant successivement, une série de sons diatoniques et chromatiques [1]. N'a-t-on pas trouvé le *xylophone* ou *claquebois* chez presque tous les peuples sauvages ?

Le son musical gît jusque dans la pierre, et les peuples primitifs, en taillant leurs outils et leurs armes dans le silex, en firent jaillir à la fois des étincelles de feu et des vibrations sonores.

Les instruments percutés ont joué dans l'histoire de l'humanité un rôle considérable. Toutes les phases de la vie, joyeuses ou lugubres, ont été annoncées par la bruyance des *sistres*, des *tamtams*

[1] Voir page 46.

ou des *cloches*. C'est au son excitateur des *tambours* que les peuples se sont rencontrés dans leurs agapes fraternelles ou dans leurs luttes fratricides.

La plupart des noms des instruments de percussion contiennent, dans toutes les langues, l'onomatopée du choc ou du coup produit par la main ou le percussoir sur la matière sonore. Tels sont, par exemple, les noms du tambour chez tous les peuples : *kemkem*, en kopte ; *tumpanon*, en grec ; *kou*, en chinois ; *tabor*, en arabe ; *tabour*, en vieux français ; *tamburro*, en italien ; *trommel*, en allemand et *drum*, en anglais [1].

Le *plectre* lui-même, dont les anciens se servaient pour pincer les cordes de la lyre, fut d'abord destiné à les percuter, ainsi que le prouve l'origine de son nom expressif, tiré du grec *plessô*, frapper. Le *bâton* du chef d'orchestre, les *baguettes* du tambour et la *batte* de la grosse caisse trahissent également leur origine percutante.

La percussion instrumentale a laissé de nombreux vestiges dans notre vocabulaire musical. Telles sont les expressions suivantes : Battre la mesure, frapper un accord, coup d'archet, coup de langue, coup de gosier, martelé, batterie, toccate, etc.

L'éducation progressive de la main humaine

[1] L'argot français en désigne l'exécutant par les expressions pittoresques de *tapin* et de *tape-à-mort*.

dans le jeu des instruments de percussion s'est accomplie en trois évolutions.

Pendant l'époque primitive, la main se borne à tirer de la matière sonore des rythmes bruyants dont le caractère musical n'est point appréciable. Tantôt ces bruits résultent du choc de deux matières provoqué par une secousse de la main, comme avec le *sistre*, les *cliquettes*, les *castagnettes*, le *tintinabulum* et le *chapeau chinois*. Tantôt la percussion est produite par un plectre dirigé par la main, comme avec le *triangle*, le *tamtam*, la *cloche*, le *tambourin* à une baguette, la *grosse caisse* et le *tambour* à deux baguettes. Enfin la percussion peut résulter du choc direct de la main sur la matière sonore, comme avec le *tympanon*, le *tambour basque*[1], le *darabouka*, etc. Telle est la manière dont certains peuples orientaux font résonner leurs *tambours*. Chez les Indous, on les frappe avec les doigts et la paume de la main. Willard rapporte que « la variété de mesures et de rythmes dans une même mesure que fait entendre par ces seuls moyens un habile exécutant est vraiment surprenante[2] ».

Les Égyptiens battent également leur *darabouka* des deux mains. En le frappant plus ou moins près

[1] Le tambour basque s'attachait quelquefois sur l'épaule du flûteur qui le faisait sonner à coups de tête, ainsi qu'on peut le voir à la maison des musiciens de Reims.

[2] Willard. — « A treaty on the music of Hind » (p. 81).

du centre ou de la circonférence, ils en tirent des sons de diverses qualités. Leur main gauche soutient l'instrument pendant que ses doigts frappent le parchemin pour en faire sortir les sons aigus, tandis que leur main droite, en frappant à plat, produit les sons graves[1].

Pendant son évolution intermédiaire, le rôle de la main s'ennoblit. Ce ne sont plus simplement des bruits rythmés, mais de véritables sons musicaux qu'elle produit, en percutant l'instrument composé d'une série de corps sonores organisés.

Du bois, de la pierre, des métaux, de la peau et des entrailles des animaux le génie de l'homme crée le *claquebois*, le *lithophone*, les *jeux de timbres* et de *cloches*, les *timbales*, le *tambourin à cordes* et le *cymbalum*, qui fut l'ancêtre du piano.

Désormais la main humaine, armée du percussoir, devra jouer un rôle complexe si elle veut obéir à la fois aux deux maîtres qu'elle s'est donnés : le rythme et la tonalité.

L'abus des procédés mécaniques semble avoir entravé chez les Européens l'essor du progrès de la percussion instrumentale. Les Chinois sont le seul peuple qui ait su tirer parti des sonorités de la pierre; depuis un temps immémorial ils possèdent un lithophone, le *king*, composé de seize pierres chromatiques, dont ils jouent à l'aide d'un maillet.

[1] « Hr de la musique ». La Fage (vol. II, p. 133).

Nous ne possédons que deux instruments polyphones, percutés directement par les mains armées de baguettes : le *cymbalum*, encore en usage chez les Tziganes, et les *timbales*, que nous devons à l'Orient et qui sont devenues le plus précieux élément percuté de notre orchestre moderne.

La troisième évolution commence à l'application du *clavier* au jeu des instruments de percussion. Les plectres, jusqu'alors manœuvrés directement par la main, sont remplacés par un système de leviers et de marteaux produisant les sons mécaniquement. Le rôle actif des doigts commence. Affranchis de l'effort par la science, ils se dégageront peu à peu de la matière, et sous leur impulsion habile et méthodique, l'instrument résonnera docilement.

Les Flamands adaptèrent les premiers un clavier au *carillon* et au *claquebois.* Ce dernier porta d'abord le nom de *régale de bois*, puis celui de *xylorganum*. Le jeu de timbres, appelé *Glockenspiel*, employé par Mozart dans sa *Flûte enchantée*, était mu également par un mécanisme à clavier.

Enfin l'application du clavier au psaltérion engendra le *piano*.

On voit que les humoristes qui, frappés de l'abus de sonorité bruyante produite par le groupe des instruments percutés, lui ont plaisamment appliqué le sobriquet d'*instruments de persécution*, n'ont pas eu tort d'y comprendre le piano-forte.

CHAPITRE VI

LA MAIN ET LES INSTRUMENTS A SOUFFLE

Les origines : le roseau et la première flûte. La flûte de Pan. La flûte à trois trous et le doigter instrumental: le galoubet et la gamme chromatique. La flûte double des anciens. La flûte à six trous. Les doigters fourchus.

Les clés. — La flûte à pédale. Le basson double d'Haëndel. Multiplication des clés. Le système de Bœhm. Tableau du rôle des doigts dans le mécanisme de la flûte, du hautbois, de la clarinette, du basson et de la clarinette-pédale. Une vieille locution proverbiale.

La trompette : le tuba et le cornu des anciens. Le ramsinga des Indous. Le cor et les sons bouchés. Le trombone à coulisse. Le trombone basse à manivelle.

Les clés. — La trompette à clés, l'ophicléide et le saxophone. Tableau du rôle des doigts dans la manœuvre des instruments à clés.

Les pistons. — Le cornet à trois pistons et la gamme chromatique. Le saxhorn-basse à quatre pistons. Le système de Sax à six pistons indépendants. Tableau du rôle des doigts dans la manœuvre des instruments à pistons. Le saxhorn-bourdon et le saxotonnerre.



LA MAIN ET LES INSTRUMENTS A SOUFFLE

Jaloux d'imiter le chant des oiseaux, l'homme primitif mit en réquisition les trois règnes de la nature, et, d'une tige de roseau, d'un os à moelle et d'un peu de terre cuite il créa ses premières *flûtes*[1]. Cet instrument magique était pourtant sous sa main. Il n'avait qu'à ouvrir cette main et à l'approcher de ses lèvres en faisant vibrer de son souffle l'anche vibrante formée naturellement par la palme de ses doigts. Telle est encore, de nos jours, la flûte naturelle des braconniers et des virtuoses du pavé.

[1] Dans beaucoup de langues, dit Pictet, les noms du chalumeau et de la flûte sont ceux même du roseau. Exemples : Sanscrit : *Vânça*, et *Venu*, flûte et bambou. Persan : *nâ*, *nay*, flûte et roseau. Grec : *kalamos*. Latin : *calamus*. Allemand : *schalmei*, etc. (Loc. cit. III, p 194.)

A sa genèse, l'instrument à vent rudimentaire se compose d'un simple tube d'où le souffle humain fait jaillir quelques harmoniques.

Plus tard, quand l'homme s'est créé un système sonore, il assemble un certain nombre de tuyaux organisés d'après sa gamme typique, et il invente la *flûte de Pan*[1].

Jusqu'alors l'instrument à souffle, chalumeau, trompette ou syrinx, ne réclame de la main de son créateur d'autre office que de lui servir d'humble support.

Enfin va naître l'apparition du doigter instrumental[2]. A la flûte multiple de Pan succède le tube unique percé de plusieurs trous, bouchés tour à tour par les doigts, appelés à jouer pour la première fois le rôle d'un auxiliaire indispensable. Mais ces doigts ne sont pas tous émancipés ; trois d'entre eux seulement se livrent au nouveau travail, pendant que leurs frères continuent à remplir le rôle subalterne de supports.

[1] Au Pérou, on se sert encore de nos jours, dans les cérémonies religieuses, d'une flûte de Pan gigantesque dont le gros tuyau n'a pas moins de 2 mètres de longueur.

[2] Dans l'orthographe des mots *doigter*, *démancher*, *pincer* (sous-entendu, l'art de), l'infinitif me semble infiniment plus rationnel que le participe. Exemples similaires : Le *toucher*, le *coucher*, le *goûter*, le *déjeûner*, le *diner*, le *souvenir*, le *repentir*, le *pouvoir*, le *devoir*, le *savoir*, etc.

Avec la flûte à trois trous l'homme a enfin complété sa palette sonore et, sans autre aide que de trois doigts, son souffle pourra désormais faire sortir du tube sonore toutes les nuances de la gamme chromatique.

Quelque surprenante que semble une telle conquête, relativement à la simplicité des moyens employés pour la posséder, il sera facile de se l'expliquer en examinant le mécanisme d'une flûte similaire à trois trous, encore en usage chez nos tambourinaires de Provence, le *flûtet* ou *galoubet*. Cet instrument, qui se joue avec le pouce, l'index et le médius de la main gauche, est soutenu par la pince formée par l'annulaire et l'auriculaire de la même main. L'étroitesse du tube de cette flûte, comparativement à sa longueur, ne permet pas au son fondamental de sortir; mais, en augmentant progressivement par le souffle la pression de la colonne d'air du tube, on peut obtenir les premiers sons harmoniques de cette fondamentale, c'est-à-dire son octave simple, sa quinte et son octave redoublées et sa tierce triplée. De plus, en ouvrant successivement à moitié chacun des trous du tube, en bouchant à demi l'orifice au moyen du doigter, on obtient une succession de 18 sons chromatiques. Un rapide examen du tableau ci-dessous fera aisément comprendre ce mécanisme.

Tube fermé	Un trou ouvert		Deux trous ouverts		Trois trous ouverts		Gamme chromatique
	à moitié	complet	le 2e à moitié	complet	le 3e à moitié	complet	
»	»	»	»	»	Sol	»	Sol
Fa♯	Fa♯	»	»	Fa♯	»	»	Fa♯
»	»	»	Fa	»	»	»	Fa
»	»	Mi	»	»	»	»	Mi
»	Ré♯	»	»	»	»	Ré♯	Ré♯
Ré	»	»	»	»	Ré	»	Ré
»	»	»	»	Do♯	»	»	Do♯
»	»	»	Do	»	»	»	Do
»	»	Si	»	»	»	»	Si
»	La♯	»	»	»	»	»	La♯
La	»	»	»	»	»	»	La
»	»	»	»	»	»	Sol♯	Sol♯
»	»	»	»	»	Sol	»	Sol
»	»	»	»	Fa♯	»	»	Fa♯
»	»	»	Fa	»	»	»	Fa
»	»	Mi	»	»	»	»	Mi
»	Ré♯	»	»	»	»	»	Ré♯
Ré	»	»	»	»	»	»	Ré

Le besoin d'augmenter l'étendue de l'échelle des sons suggère l'idée de se servir de deux flûtes de

percés ou de dimensions différentes (*tibiæ pares et tibiæ impares*), dont les embouchures sont réunies par une lanière de cuir (*phorbeia*). Le jeu de cette



paire de flûtes, que l'on peut emboucher à tour de rôle ou simultanément, exige alors l'emploi des deux mains de l'exécutant.

L'esprit simplificateur de l'homme l'amène bientôt à remplacer cet instrument incommode par une flûte simple dans les parois de laquelle il pratique de nouveaux trous. Pendant longtemps six doigts lui suffiront pour jouer de cet instrument nouveau, dont le tuyau sera soutenu passivement par le quatuor inerte des autres doigts.

Bientôt le défaut de justesse de ces instruments primitifs blesse les oreilles délicates; les émules de Pan, le fabuleux flûtiste au pied fourchu, essayent de corriger ces imperfections en imaginant les *doigters fourchus,* c'est-à-dire dans lesquels, par

exemple, le médius est levé pendant que l'annulaire et l'index sont posés sur les trous, ce qui permet de baisser le son fourni par un trou, en bouchant le trou inférieur le plus voisin.

Vains essais. Un jour, quelque flûtiste inconnu, songeant à la solution de ce problème, se souvint sans doute de la boutade d'Archimède et se dit : « Puisque je possède un point d'appui, peut-être à l'aide d'un simple levier pourrai-je soulever ce monde de difficultés. » Et la *clé de flûte* fut[1].

Les doigts condamnés jusqu'alors à l'inaction furent mis en réquisition pour manœuvrer la nouvelle découverte. Encore ne suffisaient-ils pas toujours à remplir cette tâche, puisque l'histoire de la musique instrumentale cite une flûte à bec de plus de deux mètres de longueur, dont les deux trous les plus éloignés de l'embouchure étaient fermés au moyen de clés que l'exécutant manœuvrait avec le pied.

Le *basson double* (contra fagotto) inventé par le compositeur Haëndel devait également se manœu-

[1] L'invention des clés appliquées aux instruments à embouchure est antérieure au XVIIe siècle, car on trouve dans l'ouvrage de Prætorius un ténor-cornet qui possède une clé pour l'ut grave. M. Mahillon raconte qu'on a découvert dans les fouilles de Pompéi des flûtes d'ivoire, percées de 15 trous disposés chromatiquement et pouvant se fermer et s'ouvrir à volonté au moyen de 15 douilles tournantes en métal, manœuvrées par l'exécutant.

(Catalogue du Musée du Conservatoire de Bruxelles, p. 33).

vrer avec les pieds et les mains. Cet instrument colossal avait la dimension d'un tuyau d'orgue de 16 pieds de longueur. Quand il fut achevé, aucun instrumentiste ne put le jouer. Ce ne fut que cent ans plus tard, pendant les fêtes commémoratives données par l'Angleterre en l'honneur du célèbre maëstro, qu'un musicien de la garde royale réussit à tirer quelques sons du gigantesque fagot.

Le nombre des clés, d'abord assez restreint, se multiplia peu à peu. Ainsi la clarinette, inventée par Denner en 1690, ne possédait que 2 clés; cent ans plus tard, elle en avait 6; en 1810, elle en comptait 13; enfin, de nos jours, les 21 clés et anneaux dont Bœhm l'a enrichie ont envahi la presque totalité de sa surface extérieure.

La justesse des instruments à souffle en bois fut longtemps sacrifiée aux exigences du doigter et les anciens facteurs subordonnaient la perce de leurs trous à l'écartement possible des doigts.

En 1849, Gordon et Bœhm rectifièrent mathématiquement la division des tubes et imaginèrent un système de clés et d'anneaux qui permit aux doigts de la main de desservir facilement toutes les pièces de l'instrument en ouvrant ou en fermant à volonté un ou plusieurs trous simultanément.

Actuellement la flûte compte 9 clés et 6 anneaux, la clarinette 17 clés et 7 anneaux, le basson 21 clés

et 7 anneaux, la clarinette pédale ou contrebasse 13 clés et 7 plateaux [1].

Voici comment le mécanisme des pièces de ces instruments se répartit entre les dix doigts de l'exécutant.

		Main gauche					Main droite				
		Pouce	Index	Medius	Annul.	Auricul	Pouce	Index	Medius	Annul.	Auricul.
Flûte	Trous	0	1	1	1	0	0	1	1	1	0
	Clés	2	0	0	0	1	0	1	1	1	3
Hautbois ...	Trous	0	1	1	1	0	0	1	1	1	0
	Clés	1	2	2	1	4	0	1	0	1	3
Clarinette ..	Trous	1	1	1	1	0	0	1	1	1	0
	Clés	1	2	0	1	4	0	4	0	1	4
Basson	Trous	0	1	1	1	0	1	1	1	1	0
	Clés	10	2	1	1	2	1	0	1	1	2
Clarinette-Pédale	Trous	1	1	1	1	0	0	1	1	1	0
	Clés	3	2	0	1	3	0	1	0	1	2

On voit que dans le travail des doigts, comme dans notre monde social, ce sont les petits qui peinent le plus.

[1] La *clarinette-pédale*, inventée en 1890 par M. Fontaine Besson, donne les sons les plus graves de la contrebasse à cordes et complète la famille des clarinettes. Ce bel instrument, déjà adopté en Belgique et en Angleterre, figurera bientôt dans nos grands orchestres français.

On conçoit qu'avec des instruments pourvus d'un mécanisme métallique aussi compliqué, il serait aussi difficile que dangereux à nos modernes flûtistes de pratiquer ce doigter si particulièrement affectionné des ménétriers du moyen âge, lequel consistait à boucher tous les trous de leur *flûte* ou de leur *larigot*[1], puis à plonger le bout de ce nouveau chalumeau dans la bonde de quelque vieille futaille, d'où ils tiraient de longues gorgées de vin, en soufflant à rebours; ce qu'ils nommaient *boire à tire-flûte, à tire-larigot*[2].

La main ne joue qu'un rôle fort modeste dans le jeu de la plupart des *instruments de cuivre à embouchure*. A la *trompette* elle sert simplement de soutien, laissant aux lèvres seules de l'exécutant le soin de faire surgir la série harmonique du tube métallique[3].

Primitivement le tube de la trompette (*tuba*) était droit. Son poids et sa longueur le rendaient souvent difficile à emboucher. On a trouvé dans les ruines

[1] Le larigot ou l'arigot était un flageolet à 6 trous et sans clé, en usage vers le XVe siècle.

[2] Voir « L'Argot musical ». E. G. (p. 368).

[3] Les premières trompettes ont été faites avec des cornes de bœuf. Suivant Pictet, le persan *karná*, le latin *cornu*, le gothique *haurn*, l'ancien allemand *horn*, le cymrique *corn*, le grec *kéras*, signifient également trompette et corne. (Loc. cit. II, p. 300.)

de Pompéi des trompettes droites de bronze dont la longueur atteint 3m,25. Mersenne cite des trompettes de 2 mètres, dont on ne pouvait jouer qu'en faisant reposer leur pavillon sur des piquets fourchus. Les Indous se servent encore aujourd'hui, dans leurs cérémonies religieuses, d'une trompette, nommée *Ramsinga,* d'une telle dimension qu'ils sont forcés de la suspendre à la voûte de leur temple.

On imagina plus tard de courber le tube de la trompette (*cornu*), afin de la rendre plus jouable et de permettre à l'épaule de l'exécutant de supporter une partie de son poids.

La trompette recourbée engendra le *cor,* instrument longtemps condamné à ne produire, comme sa devancière, que la succession naturelle des sons harmoniques de sa tonalité fondamentale, c'est-à-dire son octave, sa quinte redoublée, sa double octave, sa tierce triplée, etc.

Ce n'est qu'au milieu du siècle dernier que la main fut appelée à jouer un rôle véritable dans la production des sons de cet instrument. En 1750, un corniste de la chapelle royale de Dresde, Hampl, découvrit par hasard qu'en introduisant la main dans le pavillon du *cor,* on produisait une nouvelle série harmonique résultant d'un abaissement de diapason. Il fut donc possible, grâce au concours de la main, d'obtenir sur cet instrument une échelle presque chro-

matique, par le mélange des sons ouverts et des sons bouchés[1].

Actuellement l'échelle du cor se compose d'une succession de 33 sons chromatiques, dont 15 sons ouverts et 18 sons bouchés.

Non seulement ces sons bouchés offrent avec les sons ouverts des différences notables de timbre et de sonorité, mais ils diffèrent encore entre eux, selon le degré d'ouverture laissé au pavillon par la main. « Pour certaines notes, dit Berlioz, celui-ci doit être bouché d'un 1/4, d'un 1/3, de la 1/2; pour d'autres, il faut le fermer presque entièrement. Plus l'orifice laissé au pavillon est étroit, plus le son est sourd, rauque et difficile à attaquer avec certitude et justesse[2]. »

La découverte de Hampl se répandit assez lentement, puisqu'en 1753 Gluck, dans son *Alceste*, imagina de faire aboucher les pavillons de deux cors, afin d'imiter les accents caverneux de la conque de Caron.

Il existe pourtant un instrument de cuivre à embouchure dont le mécanisme, aussi simple qu'ingénieux, mu par la main, peut produire toute l'échelle chromatique en sons ouverts, avec la plus parfaite justesse et la plus grande pureté. Cet

[1] On a vainement tenté d'appliquer ce principe à la trompette.

[2] « Traité d'instrumentation », Berlioz (p. 172).

instrument merveilleux est le *trombone à coulisse*, dont on a retrouvé l'ancêtre au moyen âge, désigné sous le nom de *saquebute* ou *sambute*[1].

La coulisse du trombone peut modifier sept fois la longueur du tube de l'instrument et créer ainsi sept séries de sons harmoniques, échelonnées à 1/2 ton l'une de l'autre.

Le jeu de cet instrument exige de la main beaucoup d'agilité pour faire glisser la coulisse d'une position à l'autre et un grand tact dans l'appréciation des distances.

Dans le *trombone ténor*, la longueur du tube fermé (1re position) est de $2^m,68$; celle du tube ouvert à la 7e position est de $3^m,770$; la longueur de la coulisse est de $1^m,090$. La main a donc à se mouvoir dans un parcours de $0^m,545$ de longueur.

Au-dessous de cette magnifique voix de l'orchestre, on a créé le *trombone basse*, au son grave, majestueux et terrible, et dont la longue coulisse se manœuvre à l'aide d'une manivelle, suppléant, dans certaines positions, à la longueur du bras de l'exécutant[2].

Au commencement de notre siècle, un facteur anglais, Holliday, appliqua à la trompette le système des *clés*, depuis longtemps en usage pour les

[1] On a découvert le dessin de la saquebute dans un manuscrit de la Bibliothèque de Boulogne, datant du IXe siècle.

[2] «Traité d'instr.», Berlioz (p. 201).

flûtes. Les cinq clés de la *trompette à clés* ou *bugle-horn*[1] étaient manœuvrés par trois doigts de la main droite et deux doigts de la main gauche.

Un Hanovrien perfectionna ce système en créant l'*ophicléide*[2]. Enfin, le célèbre facteur Sax imagina un instrument de cuivre auquel il appliqua l'anche battante de la clarinette et le système de clés de l'ophicléide : le *saxophone*. Ces deux instruments sont les seuls de la famille des cuivres dont le jeu exige des deux mains de l'exécutant un doigter complet.

Voici comment le mécanisme des instruments à clés se répartit entre les dix doigts de l'exécutant.

<table>
<tr><th rowspan="2"></th><th colspan="5">Main gauche</th><th colspan="5">Main droite</th></tr>
<tr><th>Pouce</th><th>Index</th><th>Médius</th><th>Annul.</th><th>Auricul.</th><th>Pouce</th><th>Index</th><th>Médius</th><th>Annul.</th><th>Auricul.</th></tr>
<tr><td>Bugle-horn .</td><td>»</td><td>1</td><td>1</td><td>»</td><td>»</td><td>»</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>»</td></tr>
<tr><td>Ophicléide .</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>»</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Saxophone (3)</td><td>2</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>3</td><td>»</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>2</td></tr>
<tr><td colspan="2">3</td><td></td><td></td><td></td><td colspan="2">1</td><td></td><td></td><td></td></tr>
</table>

[1] Cet instrument s'appelait également *cor à clés*.

[2] Nom forgé du grec *ophis* (serpent) et *kléidès* (clés).

[3] Ces quatre clés du saxophone sont mues par la partie de la paume de la main située entre le pouce et l'index.

En 1814, un Silésien, Blühmel, imagina de faire communiquer le tube du cor, au moyen de *pistons*, avec des tubes additionnels qui, en augmentant la longueur de la colonne d'air vibrante, permettaient d'obtenir à volonté de nouvelles séries harmoniques plus basses d'un ton, d'un ton et demi ou de deux tons. On a d'abord construit des *instruments à deux pistons*, mais le système le plus répandu de nos jours est composé de *trois pistons*.

On comprendra facilement qu'à l'aide des combinaisons de ces trois pistons, on puisse obtenir sept séries harmoniques, échelonnées à 1/2 ton l'une de l'autre et dont l'ensemble produit tous les sons de la gamme chromatique.

Le tableau ci-contre donne toute l'étendue de l'échelle du *cornet à trois pistons*.

Le tube du cornet étant trop étroit pour que les fondamentales puissent s'y produire, les séries harmoniques commencent seulement à l'octave. On remarquera que la même note est quelquefois donnée par plusieurs combinaisons de pistons.

Cette ingénieuse invention produisit une révolution dans l'art de la facture des instruments de cuivre.

Comme il suffit de *trois pistons* pour obtenir de l'instrument une échelle chromatique complète, son doigter, encore plus rudimentaire que celui de la flûte à trois trous, ne réclame que l'aide de trois doigts, l'index, le médium et l'annulaire de la main droite.

Sans pistons	2e piston	1er piston	3e piston	2e et 3e pistons	1er et 3e pistons	1er, 2e et 3e pistons	Échelle
Do							Do
	Si						Si
Si ♭		Si ♭					Si ♭
	La		La				La
		La ♭		La ♭			Sol ♯
Sol			Sol		Sol		Sol
	Fa ♯			Sol ♭		Fa ♯	Fa ♯
		Fa			Fa		Fa
Mi			Mi			Mi	Mi
	Ré ♯			Mi ♭			Ré ♯
		Ré			Ré		Ré
			Do ♯			Do ♯	Do ♯
Do				Do			Do
	Si				Si		Si
		Si ♭				La ♯	Si ♭
			La				La
				La ♭			Sol ♯
Sol					Sol		Sol
	Fa ♯					Fa ♯	Fa ♯
		Fa					Fa
			Mi				Mi
				Mi ♭			Ré ♯
					Ré		Ré
						Do ♯	Do ♯
Do							Do
	Si						Si
		Si ♭					Si ♭
			La				La
				La ♭			Sol ♯
					Sol		Sol
						Fa ♯	Fa ♯
»	Baissant de ½ ton	Baissant de 1 ton	Baissant de 1 ton ½	Baissant de 2 tons	Baissant de 2 tons ½	Baissant de 3 tons	

De plus, le doigter de tous les instruments à trois pistons, cors, trompettes, trombones, saxhorns, etc., étant basé sur le même principe, il en résulte qu'un musicien, jouant de l'un de ces instruments, peut les jouer tous. La simplicité de ce système en a tellement vulgarisé la pratique qu'on a dû, avec raison, appeler notre époque *l'âge de cuivre.*

Afin d'étendre le diapason des notes graves du *sax-horn-basse,* on a ajouté à cet instrument un quatrième piston, manœuvré par l'index de la main gauche.

Bien que les instruments à trois pistons possèdent une palette de sons chromatiques, la justesse et la qualité de quelques-uns de ces sons laissant à désirer, on y suppléa en inventant les *tons de rechange* et les mécanismes *transpositeurs.*

Afin de remédier au défaut de justesse des sons produits par l'abaissement simultané de deux ou de trois pistons, A. Sax inventa un système à six *pistons indépendants,* c'est-à-dire dans lequel chaque piston est manœuvré isolément. Ces six pistons sont mus par l'index, le médius et l'annulaire de chaque main.

Le célèbre facteur est également l'inventeur d'un système mixte d'instruments de cuivre à pistons et à clés.

Voici le tableau du travail accompli par les mains de l'exécutant dans le jeu des instruments de cuivre à pistons.

	Main gauche					Main droite				
	Pouce	Index	Médius	Annul.	Auricul.	Pouce	Index	Médius	Annul.	Auricul.
Trompette, Cor, Cornet, Trombone et Sax-horns à 3 pistons	»	»	»	»	»	»	1	1	1	»
Sax-horns à 4 pistons	»	1	»	»	»	»	1	1	1	»
Sax-horns à 6 pistons	»	1	1	1	»	»	1	1	1	»

Une des causes qui ont fait supprimer la musique dans la cavalerie, en 1867, c'est l'incommodité du doigter des instruments à pistons, à clés ou à coulisses, pendant la marche du cheval. On n'a conservé que les trompettes, qui laissent une main libre au cavalier.

C'est encore à Sax que l'on doit l'instrument de cuivre le plus gigantesque qui ait jamais été fabriqué, le *Saxhorn-Bourdon*. Son pavillon offrait une ouverture de 6 pieds de circonférence et le développement de son tube n'avait pas moins de 48 pieds de longueur. Cet instrument géant n'avait pourtant que 3 mètres de hauteur et se jouait avec facilité.

Quand il parut à l'Exposition universelle, le facé-

tieux Cham demanda qu'on y construisît un escalier pour que le jury pût en visiter l'intérieur. On prétend qu'à la vue de cette contrebasse de cuivre phénoménale, Rossini, dont l'aversion pour les chemins de fer était légendaire, l'ayant prise pour une machine à vapeur, se serait enfui à toutes jambes.

— « Ils n'ont encore rien vu, disait l'inventeur en souriant de ces plaisanteries ; je veux leur construire un *Saxotonnerre* du diamètre de la colonne de Juillet et qui pourra être joué par un enfant avec la même facilité que s'il s'agissait d'un flageolet. »

CHAPITRE VII

LA MAIN ET LES INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES

Les origines : le chant de l'arc et la première harpe. La lyre et la harpe polycordes.

Le pincer : les doigts et le plectre. Le pincer chez les anciens. Hypothèses. Le pecten

Les harpes, les harpeurs et les harpistes. La harpe solitone et la harpe à pédales de Hochbrucher. La harpe à double mouvement de S. Érard. La harpe chromatique sans pédales. La tenue et le pincer de la harpe.

Les psaltérions : Le kin et le chê des Chinois, le qânon des Arabes, le kinnor des Hébreux, le santir des Persans et la cythare des Égyptiens. La lyre du nord. Le tympanon et le zimbalon des Hongrois. Origines du doigter des instruments à cordes. La cithare horizontale.

Les guitares : L'E'oud égyptien, le Poun-goum chinois, la kuitra arabe, la vina indoue, le cithre, la mandoline et la guitare espagnole. Le manche et les sillets divisionnaires. Le pincer des guitares : les doigts et le plectre. Le samsin japonais, le luth, l'archiluth, le théorbe et le chitarrone. La guitare à six cordes. La mandoline et la mandore.

LA MAIN ET LES INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES



L'évolution des instruments à cordes s'est accomplie suivant les mêmes lois naturelles que celle des instruments à souffle.

C'est peut-être le bruit éolien du vent soufflant la nuit sur leur cabane de roseaux desséchés qui a inspiré aux peuples pasteurs le principe de la *flûte*. C'est peut-être le son produit par la détente de leur arc qui a suggéré aux peuples chasseurs l'idée de la première *harpe*[1].

[1] La sonorité de l'arc et de sa corde, dit A. Pictet, est un sujet fréquent d'allusions poétiques dans les épopées indiennes et grecques. Un passage védique dit que « la corde tendue sur l'arc chante comme une femme ». Homère compare le son de l'arc d'Ulysse à la voix de l'hirondelle. Le sanscrit désigne la corde de l'arc par un mot signifiant « celle qui parle ». Le Scandinave désigne l'arc par un mot signifiant « le sonore ». Enfin, chez les Grecs, *tonos*, tendon, corde, nerf, signifie également son, ton, accent. (« Les orig. Indo-Europ., » II, p. 280.) Les Hottentots se servent encore d'une harpe à une corde, dont ils font sortir les harmoniques au moyen de leur souffle.

A ces instruments primitifs et nécessairement monophones, c'est-à-dire ne pouvant produire qu'un son, succède l'instrument multiple, organisme formé d'une série d'éléments simples ; tels sont la *flûte de Pan* et la *harpe polycorde*.

Enfin le secret des sons est découvert; sous les doigts de la main humaine, le tube sonore et la corde vibrante s'allongent ou se raccourcissent à volonté ; et il a suffi de trois trous et d'un manche pour opérer cette évolution. L'instrument simple et synthétique est inventé : c'est la *flûte à trois trous*, c'est la *vinâ* hindoue, l'*e'oud* égyptien, le *luth* européen.

Les doigts, condamnés à remplir dans le jeu des instruments à souffle l'office modeste de bouche-trous, vont jouer avec les instruments à cordes un rôle prépondérant, en produisant le son, en le modifiant et en l'enrichissant d'une gamme de nuances expressives. Les doigts, en rapport direct avec le cerveau humain, transmettront à la matière la pensée de l'artiste et la forceront à parler l'au-delà du langage.

Les anciens avaient plusieurs manières de faire résonner les cordes de leurs *lyres* et de leurs *harpes*. Ils les ébranlaient avec les doigts ou à l'aide d'un *plectre*.

Primitivement le plectre désignait un bâton court servant à frapper les corps sonores, ainsi que l'indique son étymologie hellénique *plêctron*

(de *plêssô*, frapper), où semble retentir encore l'écho phonomimique d'un choc.

Non seulement les anciens frappaient les cordes avec le plectre, ce qu'ils appelaient *foris canere* (jouer en dehors[1]), mais ils inséraient aussi les pointes du plectre entre les cordes pour les soulever, les pincer, ce qu'ils nommaient *intus canere* (jouer en dedans).



Le jeu instrumental offrait donc plusieurs combinaisons : 1° le pincer opéré par les doigts des deux mains; 2° le pincer par les doigts d'une main et par le plectre de l'autre main.

Probablement le rôle du *plectre* consistait-il à ébranler les cordes graves, les notes mâles. Dans la plupart des monuments c'est la main droite qui tient le plectre, pendant que la main gauche pince les notes aiguës de la mélodie.

Le rôle du *plectre* dans la musique antique est loin d'être parfaitement connu et la vue des formes variées qu'il affecte sur les monuments fait naître dans l'esprit mille hypothèses. N'est-il pas permis de supposer que le plectre ait également servi à raccourcir les cordes en leur servant de *sillet*

[1] De nos jours les Basques frappent les six cordes de leur *tambourin* avec un bâton recouvert de velours.

transpositeur? En suppléant, par ce moyen, à l'absence d'une touche, les anciens n'auraient fait que devancer l'invention des *crochets transpositeurs*, que les modernes ont eu l'idée d'appliquer à la harpe.

A-t-on donné une explication satisfaisante du petit outil dentelé dont parlent Virgile[1] et Juvénal[2], le *pecten* (peigne, carde)? Rich suppose que le *pecten* était la même chose que le plectre[3]; mais la structure dentelée de cet instrument ne nous permet-elle pas de lui supposer une destination spéciale, telle que de barrer ou de pincer plusieurs cordes à la fois?

Le nom de la *harpe* (du grec *arpadzein*, saisir violemment, enlever de vive force) renferme une double onomatopée, exprimant à la fois l'effort des doigts arrachant de son repos une corde tendue et la résistance élastique qu'elle oppose à cet ébranlement. On disait autrefois *harper* pour jouer de la harpe[4], et les virtuoses de cet instrument se nommaient *harpeurs*.

Pendant longtemps on a *pincé de la harpe*, aujourd'hui on *joue de la harpe*. Les harpistes se sont même fait un jeu de décapiter leur instrument favori pour euphoniser leurs *arpèges*.

Il y eut des harpes de toutes les dimensions,

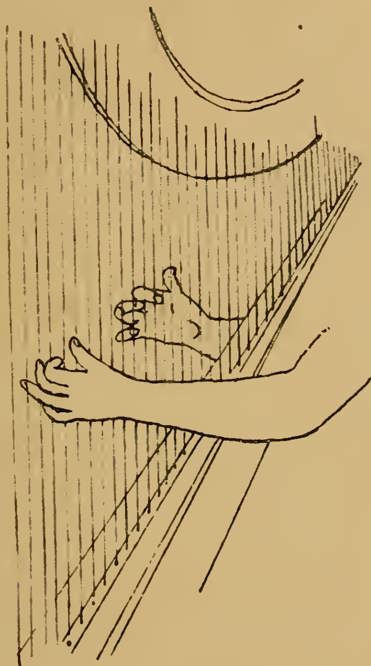
[1] Virgile (Æn. VI, 647).

[2] Juvénal (VI, 382).

[3] « Dictionnaire d'antiquités ». Rich.

[4] Ce verbe a été conservé dans le jargon des vétérinaires. (V. « L'Argot musical ». E. G.)

depuis les *harpes portatives* que les Égyptiens plaçaient sur leur épaule et celles que les trouvères suspendaient à leur cou pour accompagner leurs fabliaux et leurs ballades, jusqu'à la *grande harpe* que les prêtres de Thèbes jouaient debout.



Le nombre des cordes des anciennes harpes varia de 4 à 25. Actuellement, la *harpe à double*

mouvement d'Érard ne compte pas moins de 46 cordes, composant une échelle diatonique de six octaves et demie; mais afin que la vue puisse guider le toucher au milieu de ce dédale, on a imaginé de colorer tous les *ut* en rouge et tous les *fa* en bleu.

Les anciennes harpes ne pouvaient faire entendre que les sons de la gamme diatonique naturelle. L'impossibilité d'augmenter le nombre de ses cordes pour y intercaler les sons intermédiaires les condamna longtemps à être *solitones*.

Au siècle dernier, on imagina de faire mouvoir par la main un système de crochets pouvant monter les cordes d'un demi-ton. Malheureusement, pour manœuvrer ce mécanisme, la main était forcée de quitter le cordier. Ce grand inconvénient disparut en 1720 avec la *harpe à pédales* de Hochbrucker. Grâce à la découverte de ce facteur, le pied devint l'auxiliaire de la main [1].

En 1811, S. Érard perfectionna le pédalier en créant la *harpe à double mouvement*, composée de sept pédales, non comprise celle de la soupape. Chaque pédale permet d'élever à volonté toutes les cordes d'un demi-ton ou d'un ton, ce qui dote cet instrument d'une échelle chromatique complète.

[1] Les Grecs de l'antiquité se servaient d'un appareil tournant sur lequel étaient fixées des lyres accordées dans différents modes. Cet appareil se manœuvrait avec le pied.

On comprend que l'exécution rapide de cette gamme y soit rendue impossible par la difficulté d'en manœuvrer les pédales.

La harpe chromatique a été longtemps la pierre philosophale des facteurs. Plusieurs siècles avant l'ingénieuse invention des pédales, on crut avoir résolu le problème avec la *harpe double*. L'essai n'eut aucun succès, car les cordes de cette harpe, disposées dans deux plans parallèles, paralysaient le doigter de l'exécutant, dont chaque main ne pouvait agir que sur la moitié de l'instrument.

En 1845, H. Pape imagina un projet de *harpe chromatique sans pédales*, dont les cordes étaient disposées en deux plans se coupant à angle aigu. Malheureusement l'habile inventeur, préoccupé sans doute d'équilibrer le tirage du cordier, avait mis, dans chaque octave, un nombre égal de cordes, ce qui donnait à la succession de chaque série une incohérence qui en eût rendu le doigter impraticable [1].

La solution de ce difficile problème vient d'être enfin trouvée par M. Lyon, le savant directeur de la maison Pleyel. Les 78 cordes de sa *harpe chromatique sans pédales*, comprenant une étendue de 6 octaves 1/2, sont disposées dans deux plans se croisant vers leur milieu, comme les deux jambages

[1] Le 1er plan de cordes comprenait les sons do, ré, mi, fa ♯, sol ♯, la ♯, et le second plan, do ♯, ré ♯, fa, sol, la, si.

d'un X. Dans un plan sont tendues les 46 cordes *blanches* de la série des sons naturels, et dans l'autre plan sont les 32 cordes, teintes en *noir*, de la série des sons altérés, dièses ou bémols.

Les cordes blanches et les cordes noires alternant dans le même ordre que les touches blanches et les touches noires d'un clavier de piano, l'œil du harpiste peut discerner avec la plus grande facilité toutes les notes du cordier. De plus, chaque main de l'exécutant possède à sa disposition toute la série des sons chromatiques. La main droite agit sur les sons naturels au-dessus de la ligne d'intersection des plans, et, au-dessous, sur les sons altérés. La main gauche actionne les notes en sens inverse.

La *harpe Lyon* constitue donc un progrès et, bien que cette conquête de la main ne puisse s'accomplir qu'au prix d'une révolution dans le doigter, je pense qu'elle contribuera à populariser l'étude d'un instrument poétique un peu trop délaissé par notre époque et peut-être à lui ouvrir de nouvelles perspectives artistiques.

Le rôle de la main dans le pincer de la harpe a suivi la même progression que dans le jeu des autres instruments. Primitivement on a joué de la harpe avec une seule main, pendant que l'autre soutenait l'instrument. Les notes étaient pincées successivement.

Il est impossible que les anciens, en jouant de

leur harpe ou simplement en l'accordant, n'aient point été frappés par l'harmonie des consonances naturelles (octave, quinte, dixième) et n'aient point songé à en tirer parti dans leur exécution instrumentale. Alors les deux mains entrèrent en fonction et les notes furent pincées simultanément.

Jusqu'au commencement de ce siècle, les harpistes avaient jugé le *petit doigt* trop court pour l'admettre à l'honneur du pincer. C'est à une femme, à un aimable bas-bleu, Mme de Genlis, que revient la gloire d'avoir plaidé la première et gagné la cause de ce paria[1].

Aujourd'hui l'auriculaire émancipé a le droit de plaquer et d'arpéger avec ses conjoints des accords de cinq notes. Les cordes graves de la harpe étant les plus éloignées de l'exécutant, c'est maintenant au petit doigt qu'est dévolu l'honneur d'attaquer les notes graves de la basse. Si l'instrument était disposé en sens inverse, cet office serait naturellement rempli par le pouce. Mais alors se présenterait un inconvénient plus sérieux; les notes aiguës se trouvant trop éloignées de l'exécutant, cette position, en le forçant à étendre continuellement les bras, lui causerait une fatigue insurmontable.

Les sons harmoniques s'obtiennent sur la harpe en effleurant avec la partie charnue de la main le

[1] *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de 6 mois de leçons*, par Mme de Genlis (1805).

milieu ou le tiers de la corde que l'on pince avec l'index ou le médius de la même main.

La position parallèle des mains du harpiste est plus favorable que la position symétrique que le pianiste est contraint de donner aux siennes. La musique de harpe s'écrit, comme celle du piano, sur deux portées musicales contenant la partie grave destinée à la main gauche et la partie aiguë réservée à la droite.

A côté des lyres et des harpes se déroule la nombreuse famille des *psaltérions :* le *kin* et le *chê* chinois, le *qânon* arabe, le *kinnor* hébraïque, le *santir* persan, la *cithare* égyptienne, etc.

Dans les lyres et les harpes, les cordes, reliées simplement par une de leurs extrémités à la table sonore, sont tendues dans l'espace et peuvent être librement attaquées de tous côtés par le plectre ou la main.

Dans les *psaltérions*, les cordes, couchées sur une boîte sonore, sont reliées par les deux bouts à la table d'harmonie qui en augmente la résonance.

La structure de la *lyre du nord,* dont une partie de la longueur des cordes s'étend au-dessus de la caisse sonore, nous semble un type de transition entre les deux familles instrumentales [1].

[1] Bien qu'on n'ait mentionné la *lyre du nord* qu'au IXe siècle, nous pensons que l'origine de cet instrument remonte à une époque bien antérieure.

Le pincer du *psaltérion* s'exécutait avec la main et le plectre. Frappé par deux plectres, il se transforma en instrument de percussion, le *tympanon* (en allemand, *Hackbrett*), et, plus tard, donna naissance au piano. Les Hongrois l'ont perfectionné et leurs tsiganes l'utilisent encore sous le nom de *zimbalon*.

Non seulement c'est aux psaltérions que revient l'honneur d'avoir engendré le clavecin et le piano, par la simple adjonction d'un clavier, mais peut-être leur doit-on encore le premier doigter des instruments à cordes. Expliquons cette assertion qui peut, au premier abord, sembler paradoxale.

La corde du psaltérion étant parallèlement voisine du plan de la table, rien n'était plus facile à l'exécutant que de raccourcir cette corde en y appuyant un doigt et d'en faire sortir tous les sons de l'échelle musicale. Les premiers essais durent être laborieux, mais, après mille tâtonnements, quelque ingénieux inconnu parvint enfin à assurer la justesse du toucher et à triompher des extensions de la main, en glissant sous les cordes une *touche* garnie de *sillets*.

Tel est encore de nos jours le psaltérion dont l'Autriche a fait son instrument national, la *cithare horizontale*, ou *zither*. Pour la jouer, les mains accomplissent à la fois une double opération: le *doigter* et le *pincer*. C'est la main gauche qui exécute la mélodie en opérant le doigter sur les quatre

cordes tendues sur la touche à sillets; et le pouce de la main droite, armé d'un plectre soudé à un dé, pince ces cordes pendant que les autres doigts l'accompagnent en arpégeant des accords sur les vingt-quatre cordes à vide qui complètent l'instrument[1].

Avec les instruments à cordes à *manche*, l'évolution des mains entre dans une nouvelle phase. Elles y jouent deux rôles distincts et simultanés: la production et la modification du son par le raccourcissement mathématique de la corde. Pendant que la main droite fait parler la corde, la main gauche crée, pour ainsi dire, de nouveaux sons.

La famille des *guitares* comprend un grand nombre de types qu'on a classés d'après la variété de leurs formes. Cependant, au point de vue de leur jeu, tous ces instruments reposent sur le même principe, depuis l'*E'oud* des Égyptiens, le *Poun-goum* des Chinois et le *Kuitra* des Arabes jusqu'à la *Vîna* des Indous, depuis le *luth*, le *cïthre* et la *mandoline* jusqu'à la *guitare* espagnole. La main gauche y occupe sur le manche une position conforme à la hiérarchie des doigts et, puisque le pouce est presque toujours exclu de l'exécution, c'est à l'index qu'est dévolu le rôle le plus impor-

[1] Remarquons dans le Jeu de la *Zither* le rôle important que le petit doigt de la main gauche est forcé d'accomplir, à titre de premier doigt.

tant dans le doigter [1]. Sous la pression des doigts, la corde s'abat sur l'arête d'un *sillet* destiné à assurer la justesse du son et à faciliter l'action de la main. Sans la présence de ces sillets disposés parallèlement sur la touche, la plupart des accords seraient impraticables, à cause de l'écartement qu'ils exigeraient des doigts [2]. Pour jouer dans certains tons, on est même forcé de barrer les cordes avec le pouce et l'index de la main gauche.

Le *pincer* s'opère de la main droite, soit avec un plectre, comme dans l'*E'oud* d'Égypte, le *samsin* du Japon et la *mandoline*, soit directement avec les doigts, comme dans le *luth* et la *guitare*. Dans ce cas, c'est au pouce qu'est réservée la tâche d'attaquer les notes de la basse sur les cordes graves. C'est le pouce qui faisait sonner les cordes à vide attachées au second cheviller de l'*archiluth*, du *théorbe* et du *chitarrone*.

Le nombre des cordes de ces instruments en rendait l'accord fort laborieux. Mattheson prétendait plaisamment qu'un luthiste, âgé de 80 ans, avait certainement passé 60 ans de sa vie à accorder son instrument [3]. A ce compte-là, les Chinois et les

[1] Dans le doigter de la *Vîna*, les Indous ne se servent que de l'index et du médius de la main gauche. L'auriculaire sert à pincer la corde à vide placée latéralement.

[2] Les sillets de la *Vîna* sont mobiles et se fixent provisoirement sur la touche avec de la cire.

[3] Das neu eröffnete Orchester (1713).

Arabes auraient usé toute leur existence à se mettre d'accord; les 50 cordes de leur *chê* et les 75 cordes de leur *qânon* laissent bien loin derrière elles les 28 cordes de l'*archiluth*.

La guitare, n'ayant que 6 cordes, son jeu est moins compliqué. Le pouce de la main gauche du guitariste reste inactif ainsi que le petit doigt de la main droite qui repose sur la table d'harmonie pour servir d'appui à la main. Cependant les Paganinis de la guitare ne se font pas faute d'employer ces deux doigts. On a tenté de rendre cet instrument omnitone par l'invention des guitares à trois manches (*harpe-lyre*) montés chacun d'un jeu de cordes accordées en différents tons.

La *mandoline* et la *mandore* ne sont pas comme la guitare des instruments harmoniques. Leurs cordes se pincent avec un plectre appelé *médiator*.



CHAPITRE VIII

LA MAIN ET LES INSTRUMENTS A ARCHET

Les origines : la roue, l'arc et l'archet. Le ravanastron et l'omerti des Indous. Le kemanghé des Arabes. L'ur heen des Chinois. L'esrar et la sarugie des Indous. Le crouth trithant et le crouth à 6 cordes. Le rebec, la vielle à archet, la rubèbe et la gigue. La tenue verticale des Orientaux et la tenue horizontale des Européens.

Les violes : La violette, l'alto, le ténor, la basse et la contrebasse de viole. L'accord par tierces et par quartes. Les sillets divisionnaires. La viola pompa de Bach. La viole d'amour.

Le quatuor moderne : Le violon, l'alto, le violoncelle et la contrebasse. L'accord par quintes. La suppression des sillets. Le doigter du quatuor. L'octobasse de Vuillaume.

Le démancher. Les 24 violons du roi. Gare l'ut! De Corelli à Paganini. Le pouce et le démancher. Le doigter des maîtres du violon. Les doubles et les quadruples cordes. Le pincer. Les duos pour un seul violon et le doigter multiple. Les abus du doigter : les glissés et les tremblés.

L'art de l'archet. L'archet des joueurs de crouth. L'archet de Dragonetti. L'archet des joueurs de viole et des joueurs de kemanghé. L'archet de Tartini. L'archet de Viotti. Capacité du coup d'archet. La gamme muette de Viotti.

LA MAIN ET LES INSTRUMENTS A ARCHET

Le son grêle et fugitif des harpes et des psaltérions ne pouvait suffire à l'oreille insatiable de l'homme. Longtemps il chercha le secret de faire produire à la corde vibrante un son continu et expressif, de lui donner un souffle et de la faire chanter comme une flûte et parler comme une voix de femme. Quand et par qui ce secret fut-il trouvé? Peut-être par quelque musicien qui, en un jour de triomphe, ayant laissé par hasard les cordes de sa harpe effleurer la roue de son char de gloire, remarqua que le frottement faisait chanter l'instrument. C'est ainsi que j'aime à m'imaginer l'origine de l'*organistrum*, l'ancêtre géant de la *vielle*, du *violicembalo* et de l'*orchestrino*.

Pourtant ce n'était pas au frottement de la *roue* sur la corde vibrante que l'art réservait les plus hautes destinées. Le mouvement circulaire de cette

roue réalise bien la continuité du son, mais on sent trop que la machine s'interpose entre l'homme et la matière vibrante. Il fallait donc choisir un autre organe qui put maîtriser le son, l'exciter, l'apaiser, en un mot, le dompter. Cet organe fut l'*archet*.

Quand et par qui l'archet fut-il inventé? Il existait pourtant dans la nature, depuis le commencement du monde, puisque certains insectes s'en font une voix[1]; mais, sur l'œil curieux du vieux monde, le microscope n'était pas encore planté.

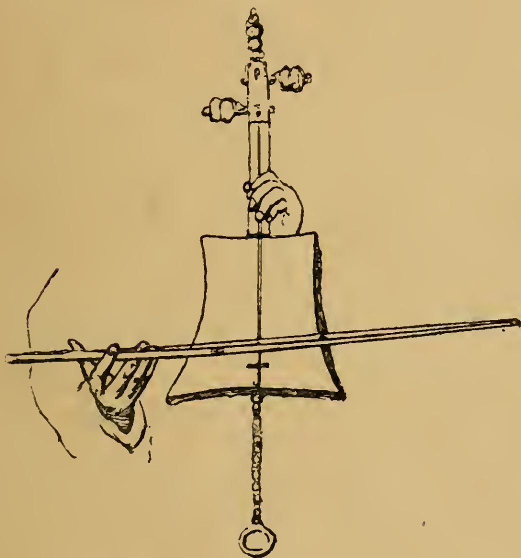
C'est peut-être l'arme de chasse, l'*arc*, qui, après avoir suggéré l'idée de la première harpe, s'est un jour transformé sous la main de quelque musicien Arya en un *archet* improvisé? Le frottement de deux cordes tendues résolut ainsi le problème du son continu. La forme cintrée que l'archet a si longtemps conservée et à laquelle il doit son nom plaiderait en faveur de cette hypothèse.

C'est l'Inde qui fut le berceau des instruments à archet. Les types les plus anciens, le *Ravanastron*[2] et l'*Omerti*, sont encore joués de nos jours par les mendiants et les moines bouddhistes. Ces instruments ont 2 cordes tendues sur un chevalet; mais ils sont dépourvus de touche et de sillets divisionnaires.

[1] Le son produit par le *criquet* est dû au frottement de ses cuisses postérieures contre l'étui de ses ailes.

[2] Les Indous font remonter l'invention du *Ravanastron* à Ravana, roi de Ceylan, 5000 ans avant notre ère.

Les Arabes, les Persans et les Chinois semblent avoir emprunté aux Indous leurs instruments à archet, ainsi que leur manière d'en jouer. Le cordier de l'instrument repose à terre ou sur les genoux de l'exécutant, dont la main droite fait vibrer les cordes sous l'archet, pendant que sa main gauche opère le doigter sur le manche dressé en l'air. Les Orientaux ont une façon particulière de



tenir l'archet. Le pouce et l'index de leur dextre soutiennent la baguette pendant que les trois

autres doigts s'appuient sur le crin, afin de lui donner le degré de tension nécessaire.

Il est à remarquer qu'en Occident, avant qu'on ait pu trouver un moyen mécanique de régler la tension de l'archet, les musiciens, ainsi qu'on peut le voir sur les monuments, appuyaient leur pouce sur la mèche de crins.

M. Mahillon cite l'archet d'un violon chinois, l'*Ur heen*[1], dont le crin est bizarrement emprisonné entre les deux cordes, de telle sorte que l'exécutant était forcé d'opérer des pressions opposées pour jouer sur l'une ou l'autre corde. A la vérité, rien ne doit plus nous étonner, après avoir vu notre grave et classique Baillot lui-même indiquer le moyen de jouer à la fois sur les 4 cordes du violon, en démontant l'archet et en plaçant l'instrument entre le crin et la baguette[2].

Le doigter des violons primitifs devait être aussi rudimentaire que leur construction. Chacun a pu s'en rendre compte pendant l'Exposition universelle, en voyant les Arabes jouer du *Kemânghé* à 2 cordes. Leur main droite est fixée au manche de l'instrument d'une manière inamovible et le pouce et l'auriculaire sont dans l'inaction la plus complète.

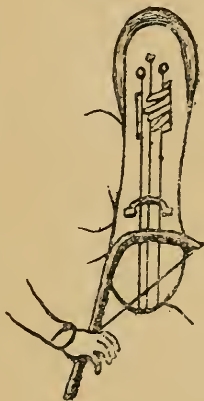
Les Indous jouent leurs instruments à archet avec plus d'habileté que les Arabes. Les cordes

[1] « Catalogue du musée de Bruxelles », p. 160.
[2] « L'art du violon », p. 227.

sympathiques dont ils ont enrichi la sonorité de ces instruments témoignent assez de leur raffinement musical. Leur *Esrâr* à 5 cordes vibrant sous l'archet ne comporte pas moins de 12 cordes sympathiques [1].

La Fage prétend que pour jouer leur *Sarugie* à 4 cordes, les Indous ne placent pas leurs doigts *sur* les cordes, ainsi que nous le pratiquons, mais *entre elles* [2]. Je demande à le voir pour le croire.

L'instrument à archet le plus anciennement connu en Europe est le *Crouth* à 3 cordes, ou *Crouth trithant,* en usage vers le VIe siècle dans le pays de Galles.



Fétis veut absolument que ce violon primitif soit d'importation indoue. « Rien dans l'Occident, dit-il, qui ne vienne de l'Orient. » Selon nous, l'Inde n'a pas plus inspiré l'idée du crouth aux Européens que la Chine n'a fait jaillir l'imprimerie du cerveau de Gutenberg.

Bien qu'on ait peu de données sur le crouth primitif, on peut supposer, en l'examinant dans son perfectionnement, le *Crouth à 6 cordes,* qu'il syn-

[1] « Catal. du musée de Bruxelles », p. 116.

[2] « Hist. de la musique », I, p. 485.

thétisait, comme lui, le pincer et le frotter. Le caractère hybride de cet instrument en fait donc un type absolument original. Il se jouait verticalement et, pendant que la main gauche agissait sur les 4 cordes étendues sur la touche, le pouce de la même main ne restait pas inactif; il pinçait à vide deux autres cordes graves fixées dans son voisinage, mais en dehors du manche, à la façon des cordes à vide du théorbe. On voit que dans le jeu de cet instrument hermaphrodite le pouce des bardes bretons du XIe siècle ne chômait pas comme celui de nos modernes violonistes.

Au moyen âge, une révolution s'opéra dans le jeu des instruments à archet dont l'Europe avait fait la conquête pendant les croisades. Le violon des Orientaux avait séduit l'Européen, mais leur manière d'en jouer ne pouvait être adoptée par une race aussi remuante que la nôtre. Le mouvement indolent de l'archet que ces musiciens accroupis promenaient sur les cordes de l'instrument planté verticalement entre leurs jambes croisées offrait sans doute un spectacle pittoresque, mais peu assimilable à notre tempérament. La vivacité européenne ne pouvait s'accommoder de l'inertie asiatique.

Les voyez-vous grouiller au milieu des carrefours du vieux Paris, nos joueurs de *Rebec*, de *Rubèbe* et de *Vielle à archet*. Ils vont, en faisant

allégrement vibrer de l'archet les cordes de leur instrument, qu'ils se sont solidement planté sous le menton[1].

Jouer horizontalement, trouvaille également commode pour le ménétrier dont l'archet fléchit sous le poids des danses qu'il vient de faire éclore, mais dont la *Gigue* harassée sait trouver un point d'appui au rebord du lectrin.

Les musiciens populaires du moyen âge qui ont horizontalisé l'instrument vertical des Orientaux ne se doutaient guère qu'en allégeant ainsi le poids de l'archet, ils le dotaient d'une puissance et d'une vélocité qui devaient faire, plus tard, un des principaux éléments de succès de l'école de violon.

Sur les trois cordes de ses violons primitifs l'art européen avait balbutié les premiers sons d'une langue nouvelle qu'il ne sut parler qu'avec les *Violes*.

On avait tenté d'associer les rebecs, mais combien pauvre semblait leur harmonie auprès du chœur des violes : la *violette* ou *dessus de viole*, l'*alto*, le *ténor*, la *basse* et la *contrebasse de viole*[2]. Aussi riche était la voix de ces enchanteresses que

[1] Les Français ont poussé l'exagération jusqu'à jouer du *violon* à cheval et à traîner, suspendue à leur ceinture, la *viola di gamba* à travers les processions religieuses.

[2] On distinguait aussi les *violes* par d'autres appellations : *viola da spella* ou viole d'épaule, *viola da braccio* ou viole de bras et *viola da gamba* ou viole de jambe.

leur parure, sertie par le ciseau des meilleurs artistes, les Duiffoprugcar et les Linarolli. Trop riche même. Forcément. Au commencement du XVIIe siècle, les *Violes* avaient 6 cordes. Il fallait bien compenser ce que la main humaine ne pouvait encore atteindre. Les violes s'accordaient par tierces et par quartes, comme les luths, ce qui n'exigeait de la main gauche que le concours de trois doigts.

Pourtant les audacieux tentaient parfois l'assaut. On se risquait à *démancher,* mais à l'aide d'une échelle. Au XVe siècle, il y avait 7 sillets divisionnaires sur le manche des violes[1]. Cette pauvre main gauche était encore si inexpérimentée. Martin Agricola en bondissait de colère et criait aux joueurs de viole : « Prenez un couteau, enlevez vos sillets et jouez d'oreille[2]. » Le grand Bach s'en mêla aussi en proposant une viole de son invention, accordée par quintes, la *Viola pomposa*. Par quintes ! Le grand maëstro supposait donc à tout le monde la souplesse et la sûreté de sa main géniale.

Malgré le charme de leur timbre et les agréments de « leurs cadences, de leurs chutes, de leurs battements et de leurs langueurs[3] », malgré les spiri-

[1] Ces 7 sillets, improprement appelés touches, représentaient 7 demi-tons, soit un intervalle de quinte.

[2] « Musica instrumentalis ». M. Agricola (1529).

[3] « Traité de la viole ». J. Rousseau (168,).

tuels plaidoyers de leurs partisans fanatiques[1], les violes devaient succomber. Elles vécurent jusqu'à Rameau.

Une seule a été tirée de l'oubli : la *viole d'amour*, à 7 cordes, accordées par tierces et par quartes, et 12 cordes vibrant par sympathie[2]; Meyerbeer l'a fait accompagner une romance de ses *Huguenots*.

C'est en 1607, dans l'*Orfeo* de Monteverde, que le *Violon* fit son entrée au théâtre. La partition de cet ouvrage mentionne, en tête de l'introduction, *deux petits violons à la française*. Ces deux instruments étaient flanqués de dix violes de bras, de trois violes de jambe et de deux contrebasses de viole, ce qui prouve que le règne des violes brillait encore dans toute sa splendeur.

Ce n'est que treize ans plus tard, comme on le voit dans l'ouvrage de Prætorius[3], que le quatuor à cordes se trouve ainsi définitivement constitué : le *Violon*, l'*Alto* ou *quinte*, le *Violoncelle* et la *Contrebasse* ou *grosse quinte*. Tous ces instruments sont montés de 4 cordes, excepté la contrebasse, qui en compte 5. L'échelle de sons comprise entre les

[1] « Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle ». H. le Blanc (1740).

[2] Les cordes sympathiques sont d'origine indoue.

[3] « Sciagraphia. Michel Prætorius » (1620).

2 cordes à vide extrêmes[1] de cette famille est de trois octaves et une septième, c'est-à-dire une tierce de plus que l'échelle de la famille allemande des violes à 6 cordes.

Par quel miracle la lutherie a-t-elle pu augmenter l'échelle sonore du quatuor, tout en diminuant d'un tiers le nombre de ses cordes? Simplement en accordant par *quintes* les cordes de la nouvelle famille.

Vainement les violes, routinées à leur trop commode accord par tierces et par quartes, protestèrent contre cette nouvelle anarchie qui prétendait, au nom de l'accord par *quintes,* proclamer l'émancipation de la main gauche. Les musiciens saisirent respectueusement les protestataires par le manche et les pendirent dans leurs musées d'antiquités.

Plus heureux que les sergents de la Rochelle, les quatre doigts de la sénestre voyaient donc luire enfin l'aurore de la liberté. Mais que de luttes et de combats leur restaient encore à livrer, avant de toucher à leur but glorieux!

Non contents de révolutionner l'accord des instruments à archet, les insurgés de la lutherie avaient décrété la suppression des sillets divisionnaires, si chers aux joueurs de viole. Réforme féconde! Désormais le doigter n'allait plus opérer sur des cordes à son fixe, divisées par un système

[1] Au point de vue de la lutherie, il me semble préférable de compter l'échelle en faisant abstraction de toute espèce de doigter.

frelaté, *par tempérament*, comme on le dit par euphémisme[1]. Sous la pression des doigts, ces cordes allaient produire le son vrai, le son idéal, aussi variable que l'âme, mais aussi juste que la raison. Désormais la main humaine jouera un rôle intelligent, et, pour acquérir cette précision, cette sûreté de toucher, les musiciens devront avoir, pour ainsi dire, l'oreille au bout des doigts.



Le *Violon* est l'instrument à archet le mieux approprié à la main de l'homme. Posés sur sa touche, les doigts produisent naturellement tous les sons de l'échelle musicale, par le raccourcissement progressif de ses cordes, dont la longueur est de 327 millimètres, entre le sillet et le chevalet.

Le doigter de l'*Alto* est le même que celui du violon, mais la longueur de ses cordes étant de 343 millimètres, les doigts sont contraints à un plus grand écart.

Sur le *Violoncelle*, dont la longueur des cordes atteint 69 centimètres, la main est forcée d'adopter

[1] Le *tempérament* est une tricherie qui consiste à altérer la justesse absolue des intervalles de la gamme en divisant cette échelle en douze demi-tons égaux.

un doigter particulier. L'écartement naturel des doigts, suffisant pour produire l'intervalle d'un demi-ton, est trop petit pour donner l'intervalle d'un ton. On ne peut l'obtenir que par l'écart entre trois doigts, de l'index à l'annulaire ou du médius à l'auriculaire.

Enfin, sur la *Contrebasse* accordée par quarte et par quinte, dont la longueur des cordes est de 1^{m},08, la main, pour produire une simple gamme, est forcée de démancher. Afin d'éviter cet inconvénient, on l'accorde par quartes, ce qui nécessite encore des écarts de doigts dont la manœuvre exige un long entraînement [1].

En 1849, Vuillaume inventa une contrebasse monstre, dont on voit un exemplaire au musée du Conservatoire de musique de Paris. Cet instrument, baptisé par son auteur du nom d'*Octo-basse*, n'a pas moins de 4 mètres de hauteur. Il est fixé par une vis, et l'instrumentiste, juché à sa droite sur un haut tabouret, en joue à l'aide d'un pédalier qui abaisse sur les 3 cordes de l'instrument une série de sillets d'acier remplissant l'office des doigts de la main.

Dans le jeu des instruments à archet, la main gauche ne reste pas immobile ; pendant que les doigts fonctionnent, elle se déplace sur le manche.

[1] La contrebasse à 3 cordes s'accorde généralement par quintes et celle à 4 cordes par quartes.

Cette opération de la main se nomme le *démancher*. A chaque position le doigter change, ce qui exige une étude spéciale assez aride. Il faut donc une longue pratique pour connaître à fond toutes ses *positions* et, comme disent les artistes, *posséder son manche.*

On serait tenté de croire que la science du *démancher* date de plusieurs siècles, si l'on prenait à la lettre certaine boutade de Rabelais. « Au son de la bourse, dit-il, commencèrent tous les chats fourrés à jouer des gryphes, comme si furent violons desmanchés[1]. » Il n'en est rien. Maître Alcofribas ne fait ici qu'une simple allusion au crispement des doigts des violonistes de son temps.

Les vingt-quatre violons du roi Louis XIV, qui jouaient en hiver avec des mitaines, ne savaient pas autre chose que la première position. « Plus graves que prestres et marchant à terre, dit Sibire, ces musiciens en perruque promenaient leurs doigts lourds au bas du manche du violon et n'avaient ni la pensée ni la puissance de s'émanciper au delà. Le seul tour de force qu'ils se permettaient de loin en loin, et il était prodigieux, consistait à donner l'*ut* sur la chanterelle par la simple extension de l'auriculaire[2]. » Aussi Lulli les traitait de « maistres Aliborons et de maistres ignorants, veu leur peu de

[1] Pantagruel. Livre V.

[2] « La chélonomie ». Sibire (1806).

facilité à jouer leurs parties sans les avoir étudiées. » Et quand, parfois, se présentait quelque passage exigeant la périlleuse extension du petit doigt dont parle plus haut l'abbé Sibire, Lulli leur criait d'avance avec anxiété : *gare l'ut !*

Il fallut plus d'un siècle à la main gauche pour faire la conquête du manche. Au XVII[e] siècle, Corelli donna le signal de l'attaque en s'élançant jusqu'au *mi* de la chanterelle ; à la fin du siècle suivant, Paganini planta victorieusement son drapeau au bout de la touche du *violon* [1].

Pour escalader le manche du *violoncelle* et de la *contrebasse*, la main fut obligée de demander du renfort, et le *pouce*, transformé en sillet mobile, put ainsi venir en aide aux autres doigts dans les hauts démanchers. L'inventeur de ce procédé ingénieux était, dit-on, un musicien insolvable. Donnant, pour s'acquitter, des leçons gratuites de violoncelle à un harpagon, il perdit cet élève le jour qu'il voulut le faire *jouer du pouce* [2].

Le *doigter* employé dans le chant par les différents maîtres, dit Ch. de Bériot, est un moyen

[1] H. Lavoix, dans son *Histoire de l'Instrumentation*, cite un opéra d'Aldovrandini, *César à Alexandrie*, joué en 1700, où la partie de 1[er] violon monte jusqu'à la 7[e] position. Scarlatti, dans *Laodice et Bérénice*, a fait également monter les violons au 4[e] la.

[2] Jouer du pouce, dans le Jargon populaire, c'est donner de l'argent.

puissant d'expression ; il sert à lier les sons entre eux et à imiter les inflexions de la voix humaine. Il varie chez tous les exécutants, selon le sentiment qu'ils veulent exprimer[1].

Viotti, dit Baillot, gardait presque toujours la même position, ce qui l'obligeait à changer de corde. Kreutzer changeait fréquemment de position sur toutes les cordes, ce qui convient aux chants brillants et aux traits hardis. Rode changeait de position sur la même corde, ce qui favorise les ports de voix dans les chants gracieux et donne à ces chants une certaine unité dans l'expression[2].

Autrefois, au XVIIe siècle, les violonistes qui jouaient des *doubles cordes* étaient regardés comme des prodiges. Tel fut le fameux Batiste qui était à la tête de l'orchestre de Lulli. Aujourd'hui les *quadruples cordes* ne sont plus qu'un jeu pour les virtuoses du violon.

Les *sons harmoniques* s'obtiennent sur les instruments à archet en effleurant du doigt la corde aux points de division $^1/_2$ $^1/_4$ $^1/_3$ etc., qui donnent l'octave, la double octave, la quinte redoublée de la corde à vide. On a trouvé le moyen d'obtenir de nouveaux sons harmoniques en raccourcissant la corde par la pression de l'index et en l'effleurant

[1] « Méthode de violon ». Ch. de Bériot.

[2] « L'art du violon ». P. Baillot.

du petit doigt au quart de sa longueur, ce qui nécessite de la main une double opération des plus délicate. Certains virtuoses de la contrebasse sont parvenus, à l'aide des sons harmoniques, à faire parler leur instrument comme un violoncelle.

Dans le jeu des instruments à archet, la main peut même exécuter *deux doigters* simultanés. Sébastien Bach a écrit, pour un seul violon, de véritables duos, en style fugué, dont l'exécution donne encore du fil à retordre à nos plus habiles virtuoses.

Les archetistes (qu'on me pardonne ce néologisme nécessaire) emploient également le *pincer* qui s'opère de la main droite ou de la main gauche. Dans le premier cas, c'est l'index qui pince la corde; dans l'autre cas, ce sont les quatre doigts qui agissent. Paganini a créé un genre de duo pour un seul violon, dans lequel le chant s'exécute avec l'archet, pendant que l'accompagnement s'opère en *pizziccato* de la main gauche. Les doigts de cette main ont donc une triple opération à accomplir simultanément: deux doigters différents et un pincer. La difficulté d'exécuter et surtout celle de composer de semblables morceaux ont empêché ce genre de se répandre.

Le mécanisme du doigter des instruments à archet semble avoir atteint son apogée. Malheureusement les virtuoses de la chanterelle en ont souvent abusé, au détriment du bon goût. Ceux-ci

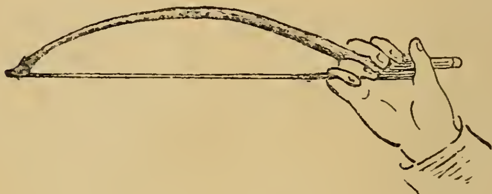
dissimulent la pénurie de leurs idées sous un déluge de notes; ceux-là, grisés par la fièvre de l'effet, prodiguent dans leur jeu une telle profusion de *glissés* (de *plaintes*, comme disaient jadis les violistes) et de *tremblés*, qu'il semble que leur instrument recèle une portée de chats et que leur main gauche soit atteinte de la danse de Saint-Guy.

Quel qu'important et difficultueux que soit le doigter des instruments à cordes, il n'est rien en comparaison du *maniement de l'archet*. Grâce à cette frêle baguette, l'artiste commande au son dont il peut accroître ou diminuer l'intensité, prolonger la durée et nuancer le timbre de mille façons. Sa main fait parler la corde et les articulations de l'attaque des sons lui créent un langage qui peut rivaliser avec les accents de la voix humaine. Le crin flexible de l'archet, par son contact avec la corde, semble fermer une sorte de chaîne magique où affluent les fluides mystérieux de la pensée et d'où jaillit en étincelles sonores toute la gamme des émotions humaines.

L'art de l'*archet* se développa plus lentement que la science du doigter. Tous les monuments historiques nous montrent les joueurs de *crouth* et de *rebec* tenant leur grossier archet à pleine poignée [1].

[1] Voir page 171.

On voit encore de nos jours en Italie et en Angleterre certains *contrebassistes* se servir de l'archet ci-contre qui, paraît-il, faisait merveille dans la main de Dragonetti.



Chez les joueurs de *viole*, la tenue de l'archet marque un progrès. Dans le jeu des violes verticales, l'archet se tenait « en mettant le doigt du milieu sur le crin, le premier doigt couché et sou-



tenant le bois, et le pouce estant droit et appuyé dessus vis-à-vis le premier doigt, la main estant

éloignée de la hausse environ de deux à trois doigts[1]. »

Ainsi emprisonnés entre le crin et le bois de l'archet, les doigts paralysaient la souplesse du poignet de l'exécutant. Combien plus élégante et libre était la tenue de l'archet chez les Orientaux ! (Voir la figure, page 169.)

Mais sur la *viole* verticale comme sur le *kemanghé*, la force d'accentuation de l'archet se traduit par le *pousser* de droite à gauche, contre-sens physiologique nécessité par la pose de la main.



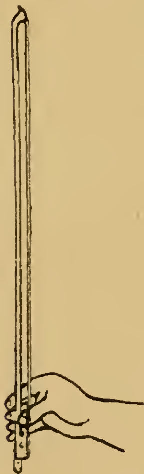
Les vainqueurs de la viole révolutionnèrent la tenue de l'archet. La main du *violoncelliste* ou du *contrebassiste*, planant sur la baguette, put agir librement.

Dans la tenue de l'archet, le *violon* ne fit que continuer les traditions de la *violette*. La main gauche était encore trop préoccupée du doigter pour permettre à la droite de se perfectionner dans

[1] « Traité de la viole ». J. Rousseau (p. 33).

le maniement de l'archet. Aussi quelle monotonie de coups d'archet dans l'école naissante du violon! Ce n'est qu'à partir de Tartini que sa manœuvre devint un art[1].

Si, grâce à une pléiade de luthiers de génie, la perfection de la facture du violon a pu devancer les progrès de son exécution, la cause doit en être imputée à l'imperfection de l'archet.



L'archet de Corelli était trop lourd et trop court; sur sa baguette cylindrique les doigts glissaient à chaque instant. Tartini l'allégea et l'allongea, puis il en fit canneler la base. Il fallut encore un demi-siècle pour que l'archet de violon, transformé par Viotti, acquît une forme définitive. A l'aide de cette baguette à la fois souple et résistante, la main droite des virtuoses put colorer son jeu de tous les tons de la palette des nuances. Quelques abus qu'il ait fait de ses staccati, de ses arpèges et de ses ricochets élastiques, le violon est et restera longtemps encore l'âme de l'orchestre.

Le maximum que son archet puisse produire,

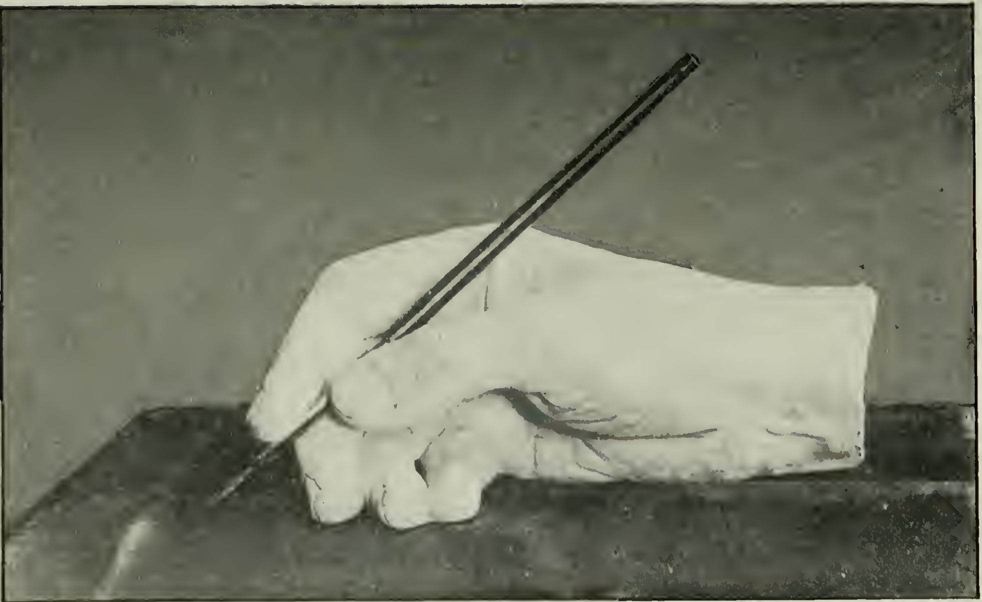
[1] « L'art de l'archet ». Tartini (1740).

d'un seul coulé, est d'environ trois cents notes; soit sur une longueur de crins de $0^{m},65$, deux millimètres par note.

Mécaniquement, dit Ch. de Bériot, la conduite très lente et très régulière de l'archet sur les cordes est un des points les plus difficiles de l'art du violon [1]. Viotti recommandait à ses élèves un procédé qu'il nommait la *gamme muette*, dont chaque son devait durer une minute au moins, en ne touchant la corde que par un seul crin de l'archet. L'auteur préconisait ce moyen pour garantir le talent du soliste contre l'émotion qui trop souvent fait trembler son archet sur la corde.

[1] « Méthode de violon », p. 174.





Main de Fr. Liszt.

D'après un moulage de Ch. Verlat, d'Anvers.

CHAPITRE IX

LA MAIN ET LES INSTRUMENTS A CLAVIER

Origine du clavier. L'organistrum. La vielle à roue. Le carillon. Le glockenspiel.

L'orgue hydraulique. L'orgue pneumatique. L'orgue de Winchester. Les registres. Les orguettes. L'orgue expressif. L'orgue de Saint-Sulpice. Le levier pneumatique.

Le clavicorde. La virginale, l'épinette et le clavecin. Le clavecin à marteaux. Le piano.

L'évolution de la main dans le toucher du clavier : le jeu à coups de poings, les anciens doigtés. Le toucher de l'orgue et le jeu de Bach. Le toucher du piano et le jeu de Liszt.

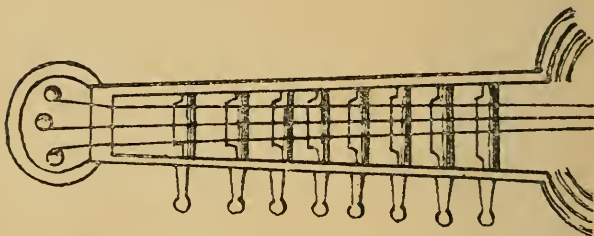
La vitesse d'exécution sur le piano Habeneck au concours de piano. La main de Liszt et la main de Thalberg. Les quadrumanes.

LA MAIN ET LES INSTRUMENTS A CLAVIER

Un assemblage de leviers parallèles disposés dans le même ordre que la série des sons de l'échelle musicale, c'est-à-dire du grave à l'aigu, et destinés à agir sur un ou plusieurs corps sonores pour en préparer ou en provoquer les mouvements vibratoires : tel est le principe élémentaire sur lequel repose le mécanisme du *clavier*. Les bras de levier destinés à recevoir l'impulsion de la main ou du pied de l'exécutant se nomment les *touches*.

L'origine du clavier remonte à la naissance des orgues latines. On a adapté le clavier à toutes les familles instrumentales. Dans son application aux instruments de percussion, à souffle ou à cordes, il sert à produire le son directement ; mais, quelquefois, joint à un instrument à cordes frottées, il supplée simplement au rôle de la main gauche, en opérant mécaniquement la division de la corde vibrante.

Tel était le clavier de l'*Organistrum*, l'ancêtre de la *Vielle à roue*. Pour jouer de ce singulier instrument, il fallait un couple d'exécutants. L'un d'eux tournait, à l'aide d'une manivelle, la roue dont le frottement faisait vibrer trois cordes accordées à l'unisson, pendant que l'autre exécutant manœuvrait, à deux mains, les huit chevalets mobiles destinés a modifier la longueur des cordes.



En tournant les chevilles, les chevalets mobiles se relevaient ou s'abaissaient à volonté, permettant à l'instrument de produire l'échelle des sons suivants: *Ut, ré, mi, fa, sol, la, si* ♭, *si* ♮, *ut.*

La *Vielle à roue* ou *Chifonie* a ingénieusement modifié le mécanisme du claviér ancestral. Ses vingt-trois *touches* ou *marches* pressent la corde de bas en haut et retombent d'elles-mêmes par leur propre poids. Quatre doigts de la main gauche du vielleux suffisent à les manœuvrer; le pouce inoccupé sert seulement de point d'appui. Sa main

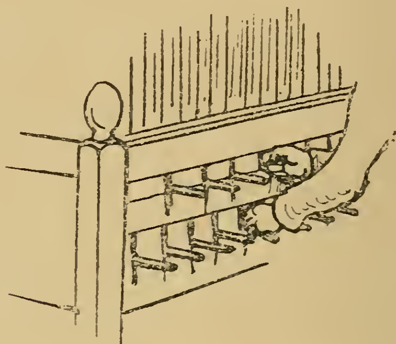
droite ne se borne pas à tourner la roue comme une simple manivelle d'orgue de Barberi. Elle sert à marquer les temps forts du rythme au moyen de petites secousses du poignet, destinées à mettre en mouvement le chevalet mobile supportant la corde que l'on nomme la *trompe* ou la *trompette*, parce que son frémissement lui donne un peu le timbre éclatant de cet instrument [1].

On a tenté de nos jours d'appliquer le clavier aux instruments à archet. Ces essais n'ont servi qu'à en altérer la justesse, en les condamnant à subir le joug du *tempérament*. S'il est possible, dans l'industrie, à la machine de se substituer à l'homme, dans l'art rien ne saurait remplacer la main humaine.

Les Flamands eurent les premiers l'idée d'adapter un clavier au *Carillon*. Ainsi que l'indique son origine étymologique *quadrilla*, le carillon primitif n'était composé que d'un jeu de quatre cloches que les clercs *battelaient* les jours de fête. Au XVI[e] siècle le nombre de tons des carillons belges et hollandais était presque quadruplé. Celui de Bruges comprenait un jeu de quarante-huit cloches. A cette époque, le clavier de mains du carillon se composait de deux rangées horizontales de leviers

[1] L'ancien *monocorde* était également muni d'un chevalet mobile dont le frémissement particulier fit baptiser l'instrument du nom de *trompe-marine*.

dont les bras en saillie étaient à la portée de la main du carillonneur. Le clavier de pédales, disposé de la même façon, était destiné à faire sonner les plus grosses cloches. Sur ce gigantesque instru-



ment, d'habiles artistes étaient parvenus à exécuter des pièces fuguées à trois parties.

Le carillonneur, hissé sur un haut tabouret, dépensait dans son jeu une grande force musculaire, car il était forcé d'abaisser les touches de ses claviers à coups de poings et à coups de pieds. « Telle est la violence de l'exercice des deux bras et des deux pieds, dit Fétis, qu'il serait impossible à l'artiste de conserver ses vêtements; il ôte son habit, trousse ses manches et, malgré ces précautions, la sueur ruisselle bientôt sur tout son corps[1]. »

[1] *Revue musicale.*

En 1877, le clavier à pieds et à poings des carillons de la ville d'Anvers fut remplacé par un clavier de piano à touches qui permit de faire parler simultanément trois notes par la main droite et autant par la gauche[1].

Les Allemands ont adapté le clavier au jeu de timbres, ou *Glockenspiel,* et Mozart a ingénieusement employé cet instrument dans sa *Flûte enchantée.*

Aucun monument de l'antiquité ne nous a transmis la forme ni le mécanisme du clavier de l'*Orgue hydraulique.* Le mot latin d'où il dérive, *clavis*, clé[2], a fait supposer à Castil Blaze que les touches primitives de l'orgue avaient la forme de clés antiques. Je crois plutôt que cette dénomination leur fut appliquée parce qu'elles se manœuvraient comme des clés de serrure, c'est-à-dire en les tournant, ainsi qu'on le pratiquait avec les chevilles de l'organistrum.

Un passage de la fameuse pièce de vers figurés, de Porphyrius, nous apprend qu'au IVe siècle le clavier de l'orgue hydraulique se composait de vingt-six touches de forme carrée, disposées en ordre sous les tuyaux[3].

[1] « Le carillon dans l'ancien temps ». J. Grégoir.

[2] Ce nom a été également appliqué aux leviers qui ferment les ouvertures latérales des instruments à souffle.

[3] « Suppositis quadratis ordine plectris ».

Un autre passage d'un poète latin de la même époque, Claudien, affirme que l'abaissement des touches du clavier n'exigeait aucun effort et que la pose légère du doigt suffisait pour produire les sons les plus formidables[1].

Les documents relatifs au clavier des *Orgues pneumatiques*, ou à soufflerie, sont encore plus vagues. En revanche, il n'est pas d'instrument sur lequel on ait débité autant de fables. Wilfrid Strabon raconte qu'en écoutant l'orgue de Louis-le-Débonnaire imiter le tonnerre, une femme serait tombée morte[2].

Wolstan affirme avoir vu, en 951, dans l'église de Winchester, un orgue géant dont le sommier supportait 400 tuyaux. « Sur ce clavier encore énigmatique, dit M. Régnier, on ne jouait et on ne pouvait jouer que des pièces à quatre mains ou à quatre poings[3]. » Cet orgue était alimenté par vingt-six soufflets manœuvrés par soixante-dix hommes vigoureux. L'auteur ajoute gravement que le travail de ces hommes était tellement pénible qu'ils ruisselaient de sueur. Nous le croyons sans peine : s'atteler trois souffleurs après un soufflet est un véritable métier de souffre-douleurs.

Le clavier de l'*Orgue pneumatique* fut d'abord

[1] « Panégyrique de Théodose ». (Voir les 4 vers latins cité dans « l'Histoire de la musique de Clément »).

[2] W. Strab. apud Abb. S. Blasii.

[3] « De l'orgue. Régnier.

diatonique et se composait de neuf touches: ut, ré, mi, fa, sol, la, si ♭, si ♮, ut. La longueur du clavier étant de 1m,85, chaque touche mesurait donc plus de vingt centimètres de largeur. Elles étaient si massives et si dures à baisser que l'organiste ne pouvait les toucher qu'à grands coups de poings. Dans certaines orgues, dit M. Colomb, l'organiste se garnissait les mains de morceaux de bois pour ne pas se blesser en abaissant ou en frappant les touches. On comprendra maintenant que les vieilles expressions allemandes *orgelschlagen*, battre l'orgue, *clavierschlagen*, battre le clavier, ne soient pas des hyperboles[1].

Le toucher de ces orgues ne pouvait donc produire que des mélodies lentes pour l'exécution desquelles on était souvent forcé d'associer deux exécutants au même clavier.

Le toucher des *Orguettes* que les trouvères du XIIe siècle se suspendaient au cou était aussi purement mélodique. Le joueur de *Régale* était son propre souffleur. De la main droite il pressait les touches du clavier et de la gauche il faisait mouvoir le soufflet.

L'invention de l'harmonie fit augmenter le nombre des touches du clavier des orgues. Ce n'est qu'au XIIIe siècle que l'on constate l'apparition du clavier chromatique.

Le clavier de pédales ne fut inventé qu'au

[1] « La musique ». C. Colomb, p. 181.

XVe siècle (1470) par un Allemand du nom de Bernhard. Avant cette époque, les pédales n'avaient pas de jeux particuliers; le pédalier était relié par des cordes aux touches du clavier à mains [1].

Afin de pouvoir combiner et associer les timbres de différents jeux, l'orgue est pourvu de tirants ou *registres*, placés à la portée de la main de l'organiste. D'après Prætorius, l'invention des registres remonterait au XVIe siècle. Primitivement l'organiste était forcé d'interrompre son jeu et sa main devait quitter le clavier pour ouvrir ou fermer les registres Dans les orgues modernes on a supprimé cet inconvénient à l'aide d'un mécanisme que l'exécutant manœuvre avec les pieds.

En 1736, un facteur français, Jean Moreau, construisit dans l'église Saint-Jean, à Gouda, un orgue dont les trois claviers étaient accouplés, ce qui permettait à l'organiste d'enfler ou de désenfler les sons. Quand il enfonçait les touches de l'épaisseur d'un écu, le jeu d'un seul clavier parlait; l'enfonçait-il davantage, le second clavier joignait ses sons au premier; enfin lorsque la touche était abaissée jusqu'au fond, les trois claviers parlaient ensemble.

Tel fut le premier essai de l'*Orgue expressif*. Le petit orgue que S. Érard construisit pour Marie-Antoinette et dont Grétry parle avec tant d'enthousiasme, reposait sans doute sur les mêmes prin-

[1] « Manuel de l'organiste ». G. Schmitt.

cipes. « Plus on enfonçait la touche, dit l'auteur de *Richard,* plus le son augmentait ; il diminuait en relevant doucement le doigt. C'est la pierre philosophale en musique que cette trouvaille [1] ! »

Le principe de l'*Orgue expressif* ou *Harmonium*, répandu en France par les Grenié (1810), les Debain (1832), les Martin (de Provins) (1848) et les Alexandre, repose sur la faculté que possède l'anche libre [2] de varier l'amplitude de ses vibrations proportionnellement à la force du courant d'air à laquelle elle est soumise.

Des mille perfectionnements dont les habiles facteurs Alexandre père et fils ont enrichi l'orgue, nous ne citerons que ceux qui rentrent dans notre cadre. L'*expression à la main* permettait autrefois à l'organiste de nuancer le son suivant le degré d'enfoncement qu'il donnait à la touche. Mais, ce mécanisme présentant divers inconvénients, l'orgue Alexandre remplaça ce registre par la *sourdine générale expressive,* devenue la *double expression,* au moyen de laquelle on peut nuancer la basse et le dessus, ensemble ou séparément. Grâce à ce procédé, les mains furent dépossédées de leur rôle expressif au profit des genoux et des pieds de

[1] « Essai sur la musique ». Grétry (3. — p. 424).

[2] Contrairement à l'anche battante du tuyau, l'anche libre, composée d'une languette de laiton, agit *librement* dans l'ouverture qui lui est ménagée. Son aïeule fut peut-être la guimbarde.

l'exécutant dont les pressions, agissant sur les genouillères et sur les pédales de soufflerie, produisirent toute la gamme des nuances, de l'extrême *piano* à l'extrême *forte*.

Enfin, grâce à un autre perfectionnement, la main n'eut même plus besoin de rester sur le clavier pour prolonger un son; les genoux se chargèrent complaisamment de cette besogne et, le *jeu de prolongement* étant indépendant des autres jeux, on put faire entendre ceux-ci simultanément, ce qui donna naissance à de curieux effets.

Tout, dans ce bel instrument, semble concourir à soulager la main humaine. Ainsi, par la simple transposition de ses registres, la modeste étendue de son clavier de cinq octaves peut s'étendre à sept octaves, comme celle du piano.

Les perfectionnements dont le *Grand orgue* s'est sans cesse enrichi l'ont transformé en un véritable orchestre, composé de plusieurs orgues possédant, chacun, ses jeux propres et son clavier spécial, pouvant parler ensemble ou séparément, à la volonté de l'organiste. C'est le caractère multiple de ce magnifique instrument qui lui a fait donner la marque du pluriel. Mais la voix mâle des *orgues* proteste contre l'efféminement que notre syntaxe leur fait subir.

Un *Grand orgue* peut posséder jusqu'à six claviers: un clavier de pédale ou *pédalier* et cinq claviers de mains, disposés en amphithéâtre les uns

au-dessus des autres, dans l'ordre suivant, en commençant par le plus bas: 1° clavier du *positif*; 2° clavier du *grand orgue*; 3° clavier de *bombarde*; 4° clavier de *récit* et 5° clavier d'*écho*.

L'orgue de l'église Saint-Sulpice, le plus considérable qui ait jamais existé, possède six claviers: un pédalier de trente notes et cinq claviers de mains de cinquante-six notes chacun, ce qui fait un total de trois cent dix touches. Il renferme cent dix-huit jeux ou registres et vingt pédales de combinaisons au moyen desquels l'artiste peut faire parler une armée de près de sept mille tuyaux, en les associant à l'aide de plus d'un million de combinaisons.

Si le toucher de l'orgue n'avait été perfectionné, l'effort prodigieux accompli par l'organiste pour mouvoir un mécanisme aussi complexe eût fait pâlir les fabuleux travaux d'Hercule. Grâce au *levier pneumatique*, inventé en 1840 par l'Anglais Barker et établi pour la première fois en France par notre grand organier A. Cavaillé Coll, les mains de l'organiste n'ont plus à lutter contre la résistance des touches[1]. Quel que soit le nombre de claviers mis en jeu simultanément, l'application de cet ingénieux appareil en rend le toucher aussi facile et aussi doux que celui d'un clavier de piano.

[1] La machine Barker consiste en un petit soufflet se gonflant et se dégonflant instantanément sous la double action de la touche à laquelle il correspond.

Au commencement du XVe siècle, on eut l'idée de remplacer les plectres du tympanon ou cimbalo par un mécanisme à clavier. Ainsi naquit le *Clavicorde*. Les cordes de ce respectable ancêtre du piano étaient frappées par une série de lames de cuivre actionnées par les touches du clavier. Le jeu de cet instrument offrait un inconvénient : afin de ne pas interrompre la vibration de la corde, il fallait relever le doigt immédiatement après l'action de la touche. De plus, les sons produits par cette percussion métallique étaient d'une sécheresse et d'une maigreur extrêmes. Malgré ces défauts, le clavicorde demeura longtemps en usage en Allemagne. S. Bach en avait fait son instrument d'étude favori et Mozart ne s'en séparait jamais dans ses voyages.

Les perfectionnements du clavicorde donnèrent naissance à la *Virginale*, à l'*Épinette* et au *Clavecin*. Les cordes de ces nouveaux instruments étaient pincées par des pointes de plume, de bois ou de cuir fixées à des languettes de bois appelées sautereaux, mues par les touches du clavier [1].

[1] Le nom de la *virginale* ne lui vient pas, comme le dit G. Kastner, de l'usage que l'on en faisait pour accompagner des hymnes à la Vierge, mais de ses languettes de bois, semblables à des verges (en latin *virga*) fouettant les cordes. Celui de l'*épinette* lui vient de ses pointes de plumes semblables à des épines. Quant au *clavecin*, ce n'est qu'une abréviation du nom italien *clavicembalo* (cembalo à clavier).

L'épinette et la virginale n'avaient qu'une corde par note et leur étendue n'était que de 3 à 4 octaves. Les premiers clavecins n'avaient que la même étendue, mais chaque note était pourvue de deux cordes à l'unisson.

Au XVIe siècle, le célèbre facteur anversois, Hans Ruckers, enrichit le clavecin d'un troisième rang de cordes, d'un second clavier et de plusieurs registres. Malgré tous ces perfectionnements qui permettaient de varier les effets de sonorité, le clavier resta dépourvu des moyens de nuancer les sons. Pour remédier à son impuissance de prolonger les sons et en masquer la sécheresse, les clavecinistes étaient forcés de multiplier les notes et de les parer d'une profusion d'ornements.

D'après A. Méreaux, les agréments employés par les clavecinistes Chambonnière, Purcell, Couperin et Rameau étaient les *pincés*, le *port de voix*, les *coulés*, les *tremblements*, les *tierces coulées*, les *cadences* et les *arpègements* [1].

En 1711, un facteur italien, Cristofori, inventa le *Clavecin à marteaux*, dont les cordes pouvaient résonner *piano* ou *forte*, à la volonté de l'exécutant. Cette découverte devait porter un coup mortel au clavecin à sautereaux et préparer l'avènement du *Piano*.

La lutte fut longue et acharnée. La routine et la

[1] « Les clavecinistes de 1637 à 1790 ». A. Méreaux.

réforme firent pleuvoir sur le clavecin et sur le piano autant de quolibets qu'aux grands jours de la bataille des violes et des violons. Voltaire lui-même, devançant le verdict des futurs pianophobes, osa qualifier l'adversaire du clavecin « d'instrument de chaudronnier ».

Les clavecinistes surtout firent une opposition vigoureuse au nouvel intrus. Il est à remarquer que, de tous les artistes, les musiciens sont peut-être les plus rebelles aux innovations. Cette hostilité s'explique. Quand un joueur de viole ou de clavecin s'est acquis, à force de travail et d'habileté, une certaine réputation de virtuose ou de compositeur, il doit toujours lui sembler pénible et dangereux d'adopter le nouvel instrument, violon ou piano, qui l'oblige à changer son doigter ou à modifier son style.

De toutes les améliorations dont le *Piano* fut l'objet depuis son origine jusqu'à nos jours, nous n'avons ici qu'à mentionner l'extension progressive de son clavier. A sa naissance, il possédait 5 octaves (61 touches). En 1796, Érard l'augmenta d'une demi-octave (67 touches); en 1820, son étendue était de 6 octaves et demie (79 touches); enfin, de nos jours, le clavier comporte une échelle de 7 octaves (85 touches) et même quelquefois de 7 octaves et demie (91 touches).

Le champ offert aux mains des pianistes s'est donc accru d'un tiers en l'espace d'un siècle et demi.

Le volume du son, nuancé par les pédales, s'est encore augmenté dans de plus grandes proportions. La sonate de piano et violon, créée par Beethoven, n'est plus possible avec le *Piano à queue* moderne, dont la sonorité tonitruante a l'air de parodier ironiquement le mot de Fontenelle : Sonate, que me veux-tu ?

L'évolution de la main dans le jeu des instruments à clavier s'est accomplie progressivement, comme dans celui des autres familles instrumentales. On a d'abord joué de l'orgue à coups de poings, comme d'un instrument de percussion, en accompagnant le plain-chant à l'unisson. Peu à peu la main se risqua à jouer deux chants simultanés, c'est-à-dire du *discant* ou *déchant*, art qui précéda le contre-point.

Il ne faudrait pas croire cependant que tous les doigts de la main aient été émancipés par l'art de jouer sur le clavier à plusieurs parties. Avant Jean-Sébastien Bach et Couperin, les organistes et les clavecinistes ne faisaient pas usage du *pouce* dans leur *doigter*. Ce doigt, considéré alors comme une cinquième roue de carrosse, ne leur servait exceptionnellement que pour faire quelque grand écart.

Dans un des plus anciens ouvrages sur la manière de toucher le clavicorde, cité par M. F. Grenier dans sa remarquable traduction du livre de Forkel, on trouve cette singulière question : « Mais que faites-vous du pouce ? Vous ne pouvez l'étendre

en l'air ; en conséquence, il le faut appuyer sur le bois du clavier ; là il est en sûreté, il ne pend pas paresseusement et sert du moins à supporter la main [1]. »

Non seulement les anciens virtuoses du clavier ne sentaient nullement la nécessité de faire usage du pouce dans leur doigter, mais ils faisaient remplir à leur *auriculaire* un véritable rôle de comparse. On peut s'en convaincre en jetant les yeux sur les curieux doigters de la gamme d'ut à diverses époques. L'exemple suivant est tiré de l'ouvrage de Daniel Speer's *Musikalischen Kleeblatt* (1697).

Gamme ascendante.

	Do.	Ré.	Mi.	Fa.	Sol.	La.	Si.	Do.	Ré.	Mi.	Fa.	Sol.	La.	Si.	Do.
Main droite.	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3
Main gauche.	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2

Gamme descendante.

	Do.	Si	La.	Sol.	Fa	Mi.	Ré.	Do.	Si	La.	Sol.	Fa.	Mi.	Ré.	Do.
Main droite.	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2
Main gauche.	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3

Ces chiffres, numérotant les doigts dans le sens du grave à l'aigu, indiquent donc, pour la main droite : 3 le majeur, 4 l'annulaire, et pour la gauche :

[1] « Vie de J. S. Bach », traduit de Forkel par F. Grenier (p. 148).

2 l'annulaire, 3 le majeur. La gamme s'opérait donc avec les deux doigts les plus longs de chaque main.

A. Méreaux cite le doigter suivant de la gamme du clavecin, employé par H. Purcell en 1684.

Gamme ascendante.

	Do.	Ré.	Mi.	Fa	Sol.	La.	Si.	Do.	Ré.	Mi.	Fa.	Sol.	La.	Si.	Do.
Main droite.	1	2	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	5
Main gauche.	5	4	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	1

Gamme descendante.

	Do.	Si.	La.	Sol.	Fa.	Mi.	Ré.	Do.	Si.	La.	Sol.	Fa.	Mi.	Ré.	Do.
Main droite.	5	4	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	1
Main gauche.	1	2	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	5

On voit le rôle prépondérant que le médius et l'annulaire remplissent dans ce doigter, dont le numérotage commence au pouce de chaque main.

J. S. Bach inventa une manière de doigter où non seulement tous les doigts étaient employés indistinctement, mais où le *pouce,* délaissé par ses prédécesseurs, joue un rôle primordial. « Quelques auteurs, dit Forkel, ont prétendu que, longtemps avant lui, Couperin avait enseigné le même doigter dans l'ouvrage qu'il publia, en 1716, sous le titre de *L'Art de toucher le clavecin;* mais Bach, à cette époque, avait atteint l'âge de 30 ans et se servait depuis longtemps de sa nouvelle méthode. En

second lieu, le doigter de Couperin diffère beaucoup de celui de Bach, quoiqu'il ait de commun avec ce dernier l'usage plus fréquent du pouce. Je dis à dessein, ajoute Forkel, «l'usage plus fréquent», car dans la méthode de Bach le pouce devient le doigt le plus important de tous, puisqu'il est absolument impossible de rien faire sans lui dans les tons difficiles, ce qui n'est point le cas avec Couperin [1]. »

L'art de toucher le clavier est multiple. Le toucher du clavecin n'est pas le même que celui de l'orgue et le doigt ne s'abat pas sur la touche d'un piano de la même façon que sur celle d'un orgue expressif. On a vu plus haut que les joueurs de *clavicorde* étaient forcés de relever le doigt aussitôt après son contact avec la touche, afin de ne pas empêcher la vibration de la corde. « Beaucoup de gens, dit Ch.-P.-Emmanuel Bach, jouent du *clavecin* comme s'ils avaient de la glu entre les doigts, en gardant les touches abaissées au delà du temps nécessaire. D'autres, essayant de remédier à ce défaut, jouent trop brièvement, comme si les touches leur brûlaient les doigts, ce qui est aussi fautif. Le meilleur est de cheminer entre ces deux extrêmes [2]. »

Le *toucher de l'orgue* répudie l'attaque du son; il exige un art de lier les sons, un *legato,* dont le

[1] « Vie de Bach ». Forkel (p. 148).

[2] « Du style dans l'exécution ». E. Bach.

jeu de S. Bach réalisa le premier l'idéal de perfection[1]. Voici, d'après Forkel, comment il plaçait sa main sur les touches : les cinq doigts étaient recourbés de manière à faire tomber perpendiculairement leur extrémité sur le clavier, au dessus duquel ils formaient une ligne parallèle. De cette façon, aucun d'eux n'avait besoin de se rapprocher inégalement de la touche qu'il devait abaisser ; de plus, cette position les mettait à même d'obéir immédiatement au commandement. Bach jouait avec un mouvement de doigts si aisé et si peu accentué qu'il était à peine perceptible. Les premières phalanges de ses doigts remuaient seules ; sa main conservait la forme arrondie, même dans les passages difficiles ; les doigts s'élevaient fort peu au dessus des touches, à peine un peu plus que dans la position du trille ; et dès qu'un doigt cessait d'être employé, il avait soin de le replacer dans sa position réglementaire[2].

Le *toucher du piano* diffère essentiellement du

[1] Outre ces trois genres de doigters communs au toucher de l'orgue et du piano : *Doigter simple*, *doigter par contraction* et *doigter par extension*, il en est deux autres plus spécialement réservés au clavier de l'orgue : le *doigter par substitution*, où l'on remplace un doigt posé sur une touche, pendant la durée de la note, sans la laisser remonter, et le *doigter par glissando*, qui s'obtient en glissant, avec un seul doigt, d'une touche à une autre, sans discontinuer le son.

[2] « Vie de Bach » (p. 145).

toucher de l'orgue. Il ne s'agit pas, comme dans celui-ci, d'ouvrir une soupape pour livrer passage au fluide musical, mais de provoquer directement un mouvement vibratoire par une certaine manière de toucher la corde.

Kalkbrenner dit qu'il faut que la main attaque la touche, « tantôt en la caressant doucement, tantôt en se précipitant comme un lion sur sa proie [1] ». « Il faut, dit Thalberg, pétrir le clavier avec une main désossée et des doigts de velours [2]. »

Les perfectionnements du piano, en accroissant de plus en plus sa sonorité, ont poussé les virtuoses à chercher le succès dans des effets de contrastes exagérés. Écoutez ce qu'on dit d'un des plus célèbres : « Seul Liszt peut mettre en pratique ces attaques de clavier hardies jusqu'à la témérité, ces sonorités stridentes, obtenues à grand renfort de pédales succédant à des bruissements vaporeux, ces accents sauvages opposés à des plaintes langoureuses, ces procédés incessants de contrastes heurtés, d'effets cherchés en dehors de tout principe d'école [3]. »

Les maîtres modernes du clavier ont enrichi la musique de piano de nouveaux effets tendant à transformer le descendant du modeste clavicorde

[1] « Méthode de piano ».

[2] « L'art du chant appliqué au piano ».

[3] « Les pianistes célèbres ». — Marmontel.

en une sorte de microcosme orchestral. Ces effets nouveaux ont encore étendu le domaine du mécanisme et exigé de la main une dextérité qui semble ne pouvoir désormais être surpassée.

Si la puissance expressive du piano est de beaucoup inférieure à celle des instruments à souffle et à archet, on ne saurait nier que la palme de l'agilité de doigter ne soit due aux pianistes. Cette supériorité s'explique par l'entière liberté des deux mains de l'exécutant, dont les dix doigts participent au même but : produire les sons sans avoir la préoccupation de les créer.

Un curieux a eu la patience de dresser le tableau des vitesses d'exécution sur le piano.

Traits en gamme	Vitesse ordinaire	640	notes	par	minute
	Grande vitesse	896	«	«	«
	Vitesse extrême	960	«	«	«
Vitesse maximum	des tierces	608	«	«	«
« «	des octaves	480	«	«	«
« «	du trille	736	«	«	«
Gamme chromatique	Vitesse ordinaire	720	«	«	«
	Grande vitesse	800	«	«	«

Habeneck détestait les pianistes. Chaque fois qu'il faisait partie du jury de concours de piano, il posait sa montre devant lui et son gros œil suivait avec anxiété la marche des aiguilles. Un jour, un de ses collègues lui en demanda la raison.

— « Je note soigneusement, répondit le célèbre bourru, la vitesse d'exécution de chaque concurrent, afin de donner le premier prix à celui qui aura le plus tôt fini. »

Pour dépeindre cette vitesse vertigineuse des pianistes, les émules de Boileau ont eu recours aux tropes les plus surprenants. Écoutons un de ses disciples nous dépeindre l'ébahissement du public en présence du Jupiter du clavier, l'immortel « Liszt aux cent doigts ».

« L'auditoire est surpris par ce fait singulier
De ne voir qu'un seul doigt courir sur le clavier :
Ainsi que la vapeur en sa course électrique,
Parcourant devant nous la route métallique,
Entraînant cent vagons l'un à l'autre engagé,
Ne présente à nos yeux qu'un objet allongé ;
Ainsi les doigts de Liszt, dans toute leur vitesse,
Semblent sans intervalle et d'une seule pièce ;
Tel qu'un bout d'allumette enflammé quelque peu,
Vivement agité trace un cercle de feu,
Que vingt tisons groupés ne forment qu'une flamme,
Ses dix doigts ne font qu'un quand il perle une gamme[1]. »

Le doigter foudroyant de certains pianistes a également allumé la verve des caricaturistes. Le musée sculptural de Dantan jeune, que possède l'hôtel Carnavalet, montre de quelle spirituelle manière cet humoriste de l'ébauchoir a caractérisé les vir-

[1] « L'art musical », poème. A. Michel (1854).

tuoses du clavier. Il a doté les deux mains du pianiste Thalberg de vingt doigts.

Un mauvais pianoteur, affriandé par cette charge, vint un jour solliciter la sienne près de Dantan. Le caricaturiste consentit à l'esquisser : chaque main n'avait qu'un doigt.

Le public a fait plaisamment allusion aux contorsions et aux singeries de la gent tapoteuse, en baptisant du sobriquet de *quadrumanes* les deux pianistes attelés au même clavier pour y exécuter un morceau *à quatre mains*[1].

[1] Voir « L'argot musical ». E. G.



CHAPITRE X

LES GYMNASES DE LA MAIN

Rôle des doigts dans l'exécution instrumentale : le pouce, l'index, l'auriculaire et le médius. Études instrumentales : Bach et Chaunard. Les instruments muets. Les professeurs muets : les guide-mains.

La gymnastique empirique. Le Dactylion, le Sténochire, le Digital, le Clavigrade et le Chirogymnaste. H. Herz et Schumann : leurs instruments de torture.

La gymnastique scientifique. Examen anatomique de la main. Une séance de la Société du Puff couronné. Le mécanisme du toucher, par Mme Jaëll. Les grandes mains et les petites. Les extensions de Liszt et de Paganini. La main estropiée de Locatelli. Les ectrodactyles. La prise de tabac de Grétry. Le violoniste sans bras. Les polydactyles : Anne de Boleyn. Le bâton de Bach. Un duel au clavecin. Dynamique du jeu instrumental. Le poids d'un concerto. Cannes musicales et tourne-pages.

LES GYMNASES DE LA MAIN

Si l'on passe en revue le rôle que les doigts ont joué dans le maniement des instruments de musique, on est frappé de la mission subalterne qu'y accomplit ce caporal des doigts qu'on nomme le *pouce*.

A défaut d'autres preuves, disait Newton, le pouce me convaincrait de l'existence de Dieu.

Le pouce, opposable aux autres doigts, est une des marques qui nous distingue de nos simiesques aïeux. Les kabbalistes, comme on le verra par la suite [1], ont placé sur la racine du pouce le siège de la volonté et du jugement.

Combien de faits leur donnent raison ! Les idiots de naissance ne viennent-ils pas au monde avec des pouces atrophiés ? Nos bébés en nourrice ne tiennent-ils pas constamment leur pouce enfermé

[1] Voir chap. XI, p. 284.

dans leur main jusqu'à l'apparition de leur première lueur d'intelligence et de vouloir? Les épileptiques, dans leurs terribles crises, et les moribonds, à l'approche de la mort, ne cachent-ils pas leur pouce dans leurs doigts, comme s'ils étaient mus par un symbolique pressentiment de l'anéantissement prochain de leurs facultés humaines?

L'histoire, les mœurs, le langage populaire, tout proclame la suprématie du pouce sur les autres doigts. Dans les sanglants amphithéâtres de la Rome antique, le public, en levant ou en renversant le pouce, votait la vie ou la mort du gladiateur vaincu. Chez le même peuple, les lâches qui voulaient échapper au métier des armes se coupaient le pouce, et c'est sur cette mutilation qu'est bâtie notre flétrissante épithète de *poltron* (du latin *pollex*, pouce, *truncatus*, coupé). Les Napolitains se cachent le pouce pour se soustraire au mauvais œil du jettator. Abdiquer devant la volonté d'autrui se dit, en notre style proverbial : *mettre les pouces*.

Et c'est ce doigt capital, siège de la volonté et de l'intelligence, que les musiciens instrumentistes ont réduit à jouer un rôle de vulgaire comparse. Dans les instruments à cordes, le pouce gauche se borne à soutenir paresseusement le manche de l'instrument, pendant que les quatre autres doigts travaillent sur la touche. Seuls, les violoncellistes et les contrebassistes se servent de leur pollex pour démancher, lui faisant remplir l'office d'un sillet

artificiel. Le pouce droit des archétistes, quoique moins sacrifié que leur pouce gauche, ne joue pourtant point le rôle principal dans le maniement de l'archet. Ce n'est que dans le jeu des instruments à cordes pincées que ce pouce occupe le rang qui lui est dû dans la hiérarchie digitale. Quant aux virtuoses du clavier, on a vu plus haut le peu de cas ils ont fait pendant longtemps de leurs deux pouces.

Cette espèce d'ostracisme auquel le pouce fut condamné par la plupart des instrumentistes semble donner raison aux théories kabbalistiques. En présence de l'œuvre du maître, l'interprète abdiquant toute volonté, ses pouces devaient fatalement se courber comme des esclaves.

L'*index* est le doigt qui a joué le rôle le plus important dans l'histoire du jeu instrumental. Dans les instruments à cordes et à manche, c'est l'index qui sert de base au doigter et de jalon aux diverses positions de la main. Dans le maniement de l'archet, c'est à l'index qu'est dévolue la haute mission de traduire sur la flexible baguette les nuances délicates du son et de faire parler la corde.

On a vu que le doigter instrumental avait été primitivement accompli par les trois doigts les plus longs, c'est-à-dire *l'index, le médius* et *l'annulaire*. C'est encore ce trio digital qui suffit à mouvoir les pistons de l'armée des cuivres dont le monde musical retentit.

Avec le pouce, le doigt le plus sacrifié par les musiciens fut *l'auriculaire*. Ce n'est qu'au commencement de ce siècle qu'il fut permis, grâce à Mme de Genlis, de se servir du *petit doigt* sur la harpe. A la même époque, beaucoup de professeurs en défendaient l'emploi dans les doigters des gammes du piano[1]. Plutôt que de se servir de ce gringalet, beaucoup de violonistes modernes préfèrent subir la sonorité criarde de leurs cordes à vide.

Pourtant le doigt le plus rétif, le serf, l'esclave, le rebelle, le raide, l'obstiné, le récalcitrant par excellence, qui fait le désespoir des instrumentistes, c'est *l'annulaire*. Peut-être est-ce à cause de toutes ces qualités qu'on lui glisse l'anneau nuptial, comme un symbole d'asservissement, de dépendance et de faiblesse.

N'est-ce pas une cruelle ironie que les chiromanciens aient précisément choisi la base de ce doigt diabolique pour y loger leur mont d'Apollon, le dieu de la musique?

Pour doter leurs doigts de cette égalité de force et de souplesse que la nature semblait leur avoir refusée, les instrumentistes imaginèrent de les asservir à l'exécution d'une série de traits gradués. C'est ainsi que S. Bach eut le soin d'écrire pour son usage personnel des *Études* où tous les doigts des

[1] « L'École de musique. Gervasoni. I, p. 231.

deux mains devaient exécuter purement et distinctement les positions les plus variées. C'est ainsi qu'il donna une égalité telle à ses dix doigts qu'il pouvait exécuter une succession rapide d'accords, de traits et de trilles simples et doubles avec un fini et une délicatesse extrêmes. Il était de même parfaitement maître de ces traits où certains doigts exécutent un certain battement simple ou double pendant que les autres doigts de la même main font entendre une mélodie [1].

A l'aide de ces sortes de compositions orthopédiques dont on masque souvent l'aridité sous les titres affriolants de *caprices*, *matinées*, *impromptus*. etc., plus d'un artiste s'est créé une notoriété qu'il eût vainement atteinte en s'engageant sur la véritable route de l'art.

L'habileté des virtuoses de profession n'est souvent due qu'à l'acharnement qu'ils ont mis à dompter leur main, à *se faire des doigts*. Malheureusement cette conquête a fait quelquefois dévoyer les meilleurs instrumentistes en les entraînant dans le

[1] « Vie de Bach ». Forkel (p. 145). — Bach n'était pas moins habile à jouer la pédale de l'orgue, en la touchant de son pied. Non seulement, dit Forkel, il produisait avec la pédale les notes inférieures, celles pour lesquelles les exécutants ordinaires sont accoutumés de se servir de la main gauche, mais il jouait encore une réelle mélodie de basse avec son pied, mélodie qui était souvent d'une nature telle que plus d'un organiste ne l'aurait pu produire avec ses cinq doigts (p. 160).

domaine de la clownerie. Paris est envahi par une armée de gymnastes musicaux dont le travail opiniâtre auquel ils condamnent leurs muscles digitaux fait le désespoir de leurs voisins d'habitation. Schanne raconte ainsi dans ses *Souvenirs* la circonstance qui le força à étudier ses gammes sur le piano : « Un jour le commissaire me fit appeler. Un quidam, que j'avais pour voisin de l'autre côté de la rue, professait le grec, et comme je jouais du piano et non de la lyre, je lui étais insupportable. Le commissaire me lut les règlements qui sont peut-être justes, mais qui sont sévères ; et il ajouta qu'il était obligé de me considérer comme exerçant un *état à marteau*. J'étais bien et dûment averti que mon *bruit* ne devait commencer qu'au jour en hiver et à 6 heures du matin en été pour finir à 10 heures du soir.

« Fort bien, mais en bonne conscience, je ne pouvais régaler de *la dernière pensée de Weber* l'ennemi que je venais de me découvrir. Alors je voulus achever de l'abrutir en l'horripilant de mes gammes majeures et mineures, montantes et descendantes. Très tenace dans ma rancune, je le maintins pendant des mois à ce régime. Parfois il ouvrait sa fenêtre ; c'était pour m'insulter dans un charabia qui était peut-être du grec, et que les habitants du quartier devaient prendre pour une sorte de bas-breton mêlé d'auvergnat.

« Lorsque je jugeai à propos de mettre fin à son

supplice, je fus tout étonné d'avoir acquis une agilité de doigts qui me manquait avant cette heureuse rencontre[1]. »

Afin que les gymnasiarques de la musique pussent, sans crainte d'exciter l'ire de leurs voisins, se livrer à toutes les débauches nocturnes de leurs doigters fantastiques, l'imagination géniale de la lutherie moderne enfanta des instruments muets. Il fut donc permis aux émules de Thalberg et de Paganini de mettre un terme aux otalgies de leurs semblables en s'exerçant à loisir sur le *violon muet* ou le *clavier muet*. Voici ce que Schumann disait de ces engins taciturnes : « Essayez-les pendant quelque temps, afin de vous convaincre qu'ils ne valent rien. Des muets ne peuvent pas nous apprendre à parler[2]. »

La pianoculture alla même jusqu'à créer le professeur muet. On sait toute l'importance que les professeurs de piano attachent à une bonne tenue de mains pour faire conquérir à leurs élèves un mécanisme sûr et correct. La position symétrique des mains devant le clavier est défavorable au débutant et l'incite à produire des mouvements contraires dès les premiers exercices auxquels se livrent ses doigts.

[1] Murger a brodé cet ana dans un chapitre de sa *Vie de Bohème*, intitulé « la Toilette des grâces ».

[2] « L'Art du piano ». Schumann.

« Levez les poignets! Les coudes au corps! » Tel est le sempiternel refrain dont les maîtres de piano sont forcés d'agrémenter leurs leçons. Puis quand l'élève, livré à lui-même, étudie seul, il retombe dans les mêmes défauts et tout est à refaire. Telle est la principale cause de la lenteur des progrès de tout débutant.

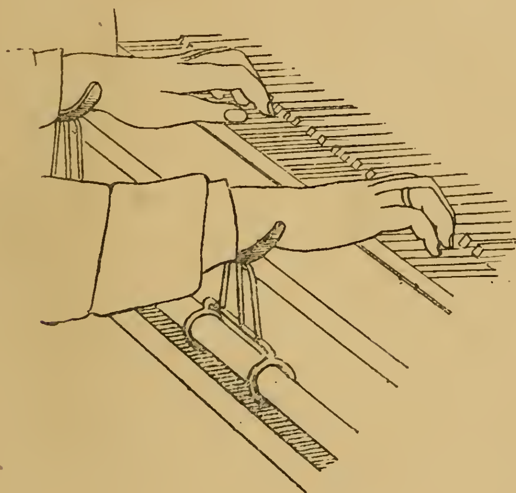
Pour triompher de cet inconvénient, on imagina de doter la main des jeunes pianistes d'un tuteur mécanique, d'un *guide-mains* qui pût suppléer le professeur en son absence. Depuis la naissance de l'épinette jusqu'à nos jours, on estime qu'il n'a pas été pris moins de 600 brevets, patentes ou marques de fabrique pour ces guide-mains. M. Oscar Comettant, à qui nous empruntons ces détails, a constaté qu'en Amérique seulement, au Patent-office de Washington, 33 modèles de guide-mains avaient été l'objet d'un brevet d'invention[1].

De tous les tuteurs destinés aux pupilles du clavier, un seul eut quelque vogue, le *Guide-mains* de Kalkbrenner. Malheureusement tous ces engins mécaniques, dont le principe consistait en une barre parallèle au clavier sur laquelle l'élève s'appuyait les poignets, étaient plutôt propres à favoriser la paresse qu'à parfaire la tenue des mains.

Il était réservé à un Canadien de pousser l'*Eurêka* du guide-mains idéal. L'appareil, inventé en

[1] « Le guide-mains de Bohrer». O. Comettant.

1875 par M. Bohrer, se compose de deux barres en bois superposées et parallèles au clavier et de supports pour les mains. La barre inférieure est rigide et carrée et sa surface est taillée en crémaillère. La barre supérieure est cylindrique et flexible. Dans cette barre glissent deux couples d'anneaux soudés à deux demi-bracelets sur lesquels reposent les poignets de l'exécutant.



Si l'élève appuie trop sur les supports, la barre supérieure fléchit et les anneaux des supports s'engrènent dans la crémaillère de la barre inférieure. Ce mécanisme arrête brusquement le pianiste en

l'avertissant qu'il a trop baissé les poignets. Si l'élève, au contraire, lève trop le poignet, la main ou le coude, le support se dérobe et tombe, avertissant ainsi l'exécutant de sa position vicieuse. Cet ingénieux *guide-mains* remplit donc à l'égard de l'aspirant pianiste le rôle d'un professeur muet.

En présence de cette machine, combien doit sembler primitif le procédé de notre vieux Couperin ! « Si une personne a un poignet trop haut en jouant, disait-il, le seul remède que j'aie trouvé est de faire tenir une petite baguette pliante par quelqu'un, laquelle sera passée *par-dessus* le poignet défectueux et en même temps *par-dessous* l'autre poignet ; si le défaut est opposé, on fera le contraire. »

La position de la main une fois acquise, il restait encore à conquérir cette fameuse dactylité dont la formule trinitaire, exigeant des doigts de l'exécutant l'*indépendance*, l'*égalité* et la *force*, rappelait en quelque sorte la devise républicaine : Liberté, Égalité, Fraternité (*L'union fait la force*)

Les pianistes tentèrent cette conquête en se livrant aux fantaisies gymnastiques les plus variées. Quelques-uns, pour étudier, se mirent aux doigts des anneaux de plomb, imitant ainsi la manœuvre des soldats de l'antiquité s'exerçant à l'art de la guerre avec des armes d'un poids considérable.

Mille instruments bizarres jaillirent du cerveau des inventeurs. Henri Herz enfanta le *Dactylion* [1],

[1] En 1832.

que le Dictionnaire de Clédeçol qualifia irrévérencieusement d'« espèce de ratière servant à enseigner le piano aux manchots »[1]. Guérin dota le monde des pianistes du *Sténochire*[2], sorte de dactylion composé d'une règle en bois sur laquelle glissait l'avant-bras de l'exécutant, dont les doigts étaient passés dans des anneaux de caoutchouc tendus par des ressorts. Magner inventa le *Digital*, gymnase à l'usage de tous les instrumentistes[3]. Lahausse imagina un clavier dur dont les touches se raidissaient au moyen d'un ressort à boudin, et qu'il baptisa du nom de *Clavi-grade*[4].

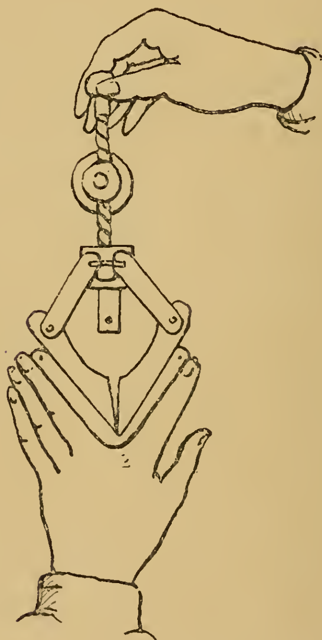
L'appareil qui eut le plus de vogue fut le *Chirogymnaste*, inventé en 1842 par le facteur du roi, Casimir Martin.

L'Institut de France lui fit l'honneur de son estampille, tous les Conservatoires de musique l'adoptèrent et les poètes chantèrent ses louanges.

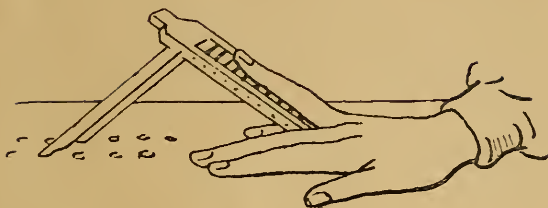
« Voulez-vous acquérir de la dextérité
Et faire des progrès avec rapidité?
Il faut que vos deux mains, à force de science,
Nivellent leur pouvoir et leur indépendance;
Que le *chirogymnaste*, égalisant vos doigts,
Sur la touche en suspens leur donne un même poids.[5] »

[1] Dictionnaire burlesque (1836).
[2] En 1844.
[3] En 1845.
[4] En 1855.
[5] « L'Art musical », poème. A. Michel.

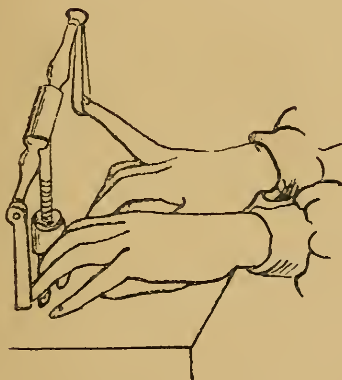
Ce *chirogymnaste*, dont le coût était de 60 francs, rendu franco, se composait de neuf appareils de gymnastique destinés à torturer méthodiquement les doigts. Celui-ci leur faisait faire le grand écart.



Cet autre les forçait à grimper sur une sorte de tremplin et à se recourber en arrière.



Un troisième les condamnait à faire des tours de trapèze.



Ces figures, fidèlement reproduites d'après l'ouvrage de l'inventeur, n'évoquent-elles pas dans l'esprit le souvenir du psaltérion, du chevalet, du

tap et du terrible jeu de flûtes inventés par les farouches tortionnaires du moyen âge[1]? Et l'on s'étonne de l'acharnement des pianistes contre la société moderne!

Tapotez, ô martyrs! Frappez sans indulgence;
De vos doigts torturés sur nous tirez vengeance[2].

Plaisanterie à part, pensez-vous qu'aucune idée de vendetta n'ait hanté l'esprit de Henri Herz quand il mit au monde son *dactylion?* M. O. Comettant ne nous a-t-il pas révélé l'instrument de torture auquel fut condamnée la jeunesse du grand pianiste?

« A onze heures, une domestique se présentait. Elle tenait dans ses mains un appareil singulier de l'invention du père de Henri Herz. Cet appareil se composait d'une poulie fixée au plafond, et sur laquelle roulait une corde dont l'extrémité soutenait une planchette d'une longueur d'environ un demi-mètre. A chaque extrémité de la planchette étaient attachés deux bouts de ficelle retenant deux anneaux. Le petit prodige passait le médium et l'annulaire de ses mains dans ces anneaux, et la domestique mettait l'appareil en mouvement en faisant courir la corde sur la poulie. Par ce moyen,

[1] Voir ces mots dans l'*Argot musical*. E. G.
[2] « Les pianistes », poème de Varnol.

les deux doigts les plus rétifs de la main se trouvaient soulevés et il fallait, pour les ramener au niveau du clavier, un effort de l'enfant très propre, suivant M. Herz père, à favoriser l'indépendance du troisième et du quatrième doigt[1].

L'abus de ces procédés de gymnastique fut fatal à beaucoup d'artistes. C'est ainsi que R. Schumann, à l'âge de 20 ans, réussit à s'estropier la main en se livrant, à l'insu de son maître, au singulier et dangereux exercice que nous fait connaître un de ses biographes. « Au moyen d'un appareil fixé au plafond, il maintenait, pendant des heures entières d'étude, le troisième doigt suspendu en l'air, et se forçait à travailler ainsi les passages les plus scabreux pour dompter son quatrième doigt. Schumann arriva à un résultat bien différent de celui qu'il espérait. Le quatrième doigt ne devint pas beaucoup plus flexible, mais le doigt suspendu contracta une rigidité douloureuse qui s'étendit même à toute la main et le contraignit à discontinuer ses leçons. Il ne put même jamais s'en débarrasser tout à fait, en ce sens qu'il lui devint impossible, sans risquer d'être arrêté par quelque crampe, d'exécuter de la main droite de ces traits brillants et soutenus qui exigent une grande flexibilité de doigté[2]. »

[1] « Musique et musiciens ». O. Comettant.

[2] « Robert Schumann », par le baron Ernouf.

La gymnastique instrumentale se confina longtemps dans la pratique de ces procédés empiriques, sans chercher à découvrir les obstacles qui s'opposaient aux efforts de la main. En 1846, un professeur distingué, Levacher D., imagina une nouvelle méthode instrumentale raisonnée, basée sur la connaissance de l'anatomie de la main. Ayant associé à son œuvre deux professeurs d'anatomie et le pianiste Thalberg, il parvint à mettre à nu les causes physiologiques qui s'opposaient au progrès du jeu instrumental. Il démontra que l'obstacle qui résistait à l'égale flexion des doigts était dû à l'existence d'expansions, appelées aponévroses (A. A. A.); destinées à relier entre eux les tendons des quatre doigts opposés au pouce.

En jetant un coup d'œil sur la figure suivante, extraite de l'ouvrage de Levacher, le lecteur se rendra facilement compte du degré de dépendance de l'annulaire, dont le tendon est escorté par deux aponévroses situées à la base même de la phalange.

Celle qui relie l'index et le médius, étant plus mince et située plus bas, assure à ces doigts une plus grande indépendance.

Remarquons, en passant, que les tendons extenseurs de la main du singe sont dépourvus d'expansions aponévrotiques et que l'indépendance parfaite de ses doigts l'eût, sous ce rapport, rendu plus apte que l'homme au doigter instrumental.

Faisant de l'annulaire la clé de la main, la mé-


A
A
A

thode Levacher se proposait de dompter la résistance de ce doigt en l'emprisonnant dans un appareil qui forçait graduellement son extension. Après un emprisonnement de 10 minutes, on délivrait le patient, qui, pendant une heure, pouvait se livrer, avec ses congénères également libérés, à toutes les fantaisies du clavier : gammes, trilles, tierces, arpèges, etc.

A l'aide de cette méthode, disait le prospectus, les hommes jusqu'à 35 ans et les femmes de tout âge pouvaient commencer l'étude de tous les instruments, et les progrès qu'elle leur faisait réaliser étaient quatre fois plus rapides que par tout autre procédé [1].

Le patronage donné par Thalberg à cette nouvelle gymnastique lui valut une grande vogue. Fiers d'étaler leurs connaissances anatomiques, les professeurs donnaient à leur enseignement des allures de thèses physiologiques. Dans certains salons de musique, on se serait cru à l'amphithéâtre.

Le *Tintamarre* s'en émut et Commerson agita ses joyeux grelots. La scène est trop amusante pour en priver le lecteur.

La Société du *Puff couronné* est réunie. On apporte un piano dans l'hémicycle.

[1] « De l'anatomie de la main considérée dans ses rapports avec l'exécution de la musique instrumentale », par F. Levacher D...

Un monsieur, dont la figure annonce qu'il n'a jamais été vacciné, entre au milieu de l'assemblée.

M. Kernen, président. — Qui êtes-vous?

Le monsieur. — Durocher (pseudonyme transparent de l'inventeur).

M. Kernen. — Quel âge avez-vous, mon cer?

M. Durocher. — Je suis anatomiste.

M. Kernen. — Qu'est-ce que l'anatomie?

M. Durocher. — C'est l'art d'écorcher les gens sans les faire crier. (Rires.)

M. Kernen. — Cet aplomb me plaît. Votre annonce s'adresse aux pianistes qui veulent apprendre l'anatomie et aux anatomistes qui veulent apprendre à écorcer les oreilles.

M. Durocher. — Ma méthode s'adresse à tout le monde, aux femmes de tout âge, aux hommes jusqu'à 35 ans révolus, ainsi qu'aux doigts en bas âge. Si vous me le permettez, je vais vous toucher deux mots de mon système en touchant ce piano. (M. Durocher se place au piano.) Messieurs, à ces deux mains osseuses que vous voyez, vous me prendriez pour un accoucheur. Ce serait une erreur bien grande. Je fais tout bêtement de l'anatomie en touchant du piano. Je connais la différence qui existe entre le thénar et l'hypothénar. Je sais, si je joue la *Marseillaise* sur mon piano, combien de fois agit le court adducteur du pouce et dans quel sens opère le court fléchisseur du petit doigt. Vous avouerez qu'il est bien agréable pour un enfant de six ans

d'apprendre l'anatomie en même temps que le piano. (Incrédulité.)

Grassot. — Faites-vous usage des phalanges?

M. Durocher. — Sans doute.

Grassot. — Que pensez-vous des phalanges romaines?

M. Kernen. — Ne lui répondez pas, mon cer Durocer.

·Hyacinthe. — Monsieur Durocher, je désirerais ne pas vous voir de mains. Passez-moi ce mot que vos mains me suggèrent, passez-le moi.

M. Kernen. — Continue, Durocer, tu es un grand homme.

M. Durocher. — Voici à quoi peut servir l'anatomie dans l'art du piano ; rien n'est plus simple. Ainsi, pour faire cette gamme ascendante et descendante, pour peu que l'élève ait un doigt d'anatomie dans la tête, il se dira, en touchant la note sur le clavier :

« L'articulation ginglymoïdale imprime à mon cubitus de légers mouvements de rotation qui permettent au carpo-métacarpien du petit doigt (autrement dit phalangette) d'atteindre par la direction verticale la note élevée de cette gamme ; ce qui fait que je dis *ut*, sans m'en apercevoir.» (Hilarité.)

Vous riez, messieurs, et cependant rien n'est plus triste que l'anatomie. (Oui! oui!) Mes arpèges musculaires ont reçu l'approbation du grand Thalberg.

M. Kernen. — Du grand Albert, le sorcier?

M. Durocher. — Non, le pianiste.

Grassot. — Durocher, rejouez-nous donc quelque chose.

M. Durocher. — Zamais. (La séance est levée.)

Tous ces procédés orthopédiques disparurent sans avoir jeté une lueur bien vive sur les mystères de l'exécution instrumentale. Jusque-là, la Main ayant refusé d'avouer son secret, ses inquisiteurs s'étaient bornés à la torturer, au nom de l'art. Le problème restait toujours à résoudre : découvrir les rapports du toucher avec l'esthétique du jeu instrumental.

Une femme, dont le remarquable talent de virtuose s'allie à un esprit subtil d'analyste, Mme Marie Jaëll, posa hardiment la question : « L'harmonie des sons, dit-elle, doit dériver d'une harmonisation du toucher et du mouvement. » Scrutant avec patience les phénomènes de l'exécution pianistique par l'analyse expérimentale de la sensibilité tactile, et contrôlant le travail de la main en rendant visible la variété des touchers, Mme Jaëll réussit ainsi à donner une base scientifique à ses ingénieuses recherches [1].

L'éminente artiste a bien voulu écrire spécialement pour notre *Histoire musicale de la main*

[1] *La musique et la psychophysiologie*. Marie Jaëll (1896). *Le mécanisme du toucher*. Marie Jaëll (1897).

un exposé de ses théories, que nous sommes heureux de livrer à la méditation de nos lecteurs.

« Ce qu'il y a de plus admirable dans la main, c'est la *sensibilité*. On serait porté à croire qu'elle est particulièrement développée par l'étude du piano. Sauf exception, il n'en est rien.

« Dans la besogne rudimentaire par laquelle on cherche à faire l'éducation des doigts on prend en considération leur squelette, leurs articulations au détriment des *organes sensibles de la pulpe,* qui seuls sont en communication immédiate avec le clavier. Ce n'est pas l'unique erreur commise : les exercices des doigts, pour ne pas être nuisibles, exigent l'utilisation équivalente de la tension statique des muscles (l'immobilité) et de l'activité dynamique (le mouvement); tous les mouvements sans but amoindrissent fatalement la valeur musicale de l'exécution, car ils sont destructeurs pour l'activité mentale de l'exécutant. Il importe donc de limiter le rôle des mouvements; leur abus tue la pensée, la sensibilité, la mémoire.

« Les organes de la sensibilité, quoique minuscules, jouent dans l'exécution un rôle prépondérant resté caché jusqu'ici.

« La figure I représente l'agrandissement des traces laissées sur un papier blanc par la pulpe d'un doigt préalablement noircie avec de l'encre d'imprimerie.

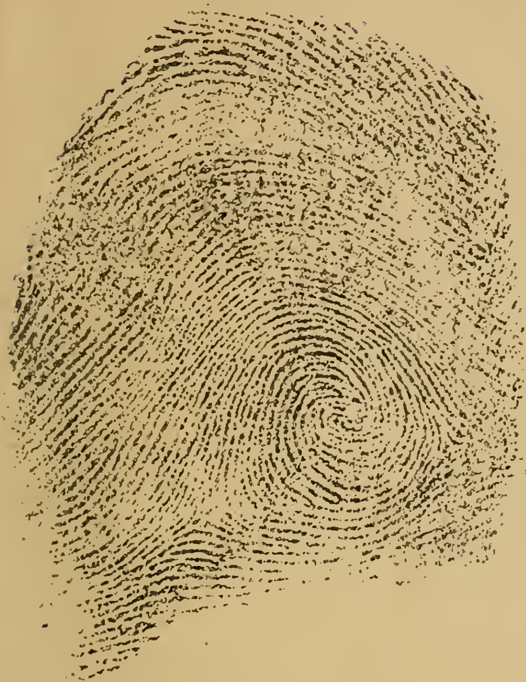


Fig. I.

« La sensibilité tactile réside dans cet ensemble de lignes du système nerveux de la pulpe; elle se transmet au dehors par des pressions que ces lignes coordonnées permettent de régler, de mesurer. Mais la complexité de ces mesures est telle qu'en posant, par exemple, cinq petits grains de plomb

d'égale grosseur sous les cinq doigts d'une main, on provoque l'illusion du toucher qu'ils sont de dimensions variées. Si l'on pose les cinq grains à la fois entre le pouce et l'index, il en résulte la même illusion.

« La vérité est que les multitudes de nerfs dont chacun occupe une superficie isolée dans l'ensemble du système, ont des vitesses logiquement différenciées, de sorte qu'en posant un grain de plomb sur la surface de la peau où la vitesse du courant nerveux est maxima, on produit l'illusion de son rapetissement, parce que la durée de la transmission des sensations est raccourcie entre la surface touchée et le cerveau. Posé sur la surface où la vitesse du courant atteint son minimum, le grain de plomb paraîtra au contraire très grossi; entre ces limites extrêmes, on ne saurait trouver deux points où les sensations soient égales.

« Grâce aux lois de cette différenciation de la sensibilité, chacune des pulpes est harmonieusement accordée. Si pour jouer un accord arpégé l'on enfonce très doucement les touches en communiquant aux attaques des impulsions diversifiées dans le sens des lignes digitales mises en contact avec les touches, le timbre harmonieux évoqué est une manifestation organique d'une merveilleuse finesse émanant de l'harmonisation des attouchements et des mouvements. C'est cette aptitude inconsciente à fusionner l'orientation de la pression avec la loca-

lisation du toucher qu'il s'agit de faire entrer dans le domaine de la conscience par l'éducation.

« Elle a été découverte par les procédés suivants: comme on l'a vu *Fig. I*, les traces laissées par un doigt noirci reproduisent avec une précision absolue les moindres détails du système des crêtes digitales. En jouant du piano avec des doigts noircis, les traces du toucher restent fixées avec une précision non moins absolue à la surface où les doigts se sont posés. Ce contrôle scientifique a permis de déterminer la pose rationnelle des cinq doigts de la main par rapport au timbre de la sonorité.

« Comme des erreurs de chiffres dans le calcul, les erreurs de positions et de mouvements des doigts peuvent être démontrées. Le désordre de la transmission des pressions qui détruit l'harmonie du timbre, du rythme et du style, est le complément inséparable du désordre des attouchements que l'analyse des traces a permis de constater. Non seulement les attouchements peuvent être discordants par le manque de coordination des organes sensibles, mais les erreurs de toucher les plus grossières peuvent être commises par des exécutants qui ont, soi-disant, terminé leurs études. Une des qualités élémentaires du jeu, c'est l'égalité du mécanisme des doigts. Voici comment elle peut être transgressée inconsciemment par le toucher de certains pianistes :

« L'un joue, par exemple, *ut, ré, mi, fa, sol*, avec une attaque à peine visible du pouce, et une attaque de grande dimension du 5e doigt (*voir Fig. II*),



Fig. II.

tandis que chez un autre l'attaque du 5e doigt est minuscule et celle du pouce gigantesque (*voir Fig. III*). Voilà les aberrations du toucher aux-



Fig. III.

quelles l'inconscience mène tous ceux qui ne sont pas privilégiés par la nature, et ceux-là paraissent bien plus rares qu'ils ne le sont réellement, car la stérilisation des faux procédés d'étude accomplit son œuvre. Il n'y a que les mieux partagés qui se frayent la voie à travers les erreurs traditionnelles, ce pesant héritage de l'empirisme !

« Les causes déterminantes de l'inégalité du jeu sont généralement réparties de la façon suivante. Les attaques du pouce et du 5e doigt sont trop grandes ou trop petites, car sitôt que la pose de la main est mauvaise, son poids se déplace à tour de rôle d'une extrémité à l'autre. Ce ballotement fatal provient de la petitesse de l'attouchement de l'index, signe distinctif du manque d'équilibre de la main et du manque d'indépendance des doigts. En principe : plus l'exécutant est dévoyé plus le toucher de l'index se rapetisse.

« Du reste, la petitesse de tous les attouchements est une autre infirmité ; elle peut même se concilier avec une grande virtuosité, surtout si la main manque de poids, mais elle est inconciliable avec une sonorité moelleuse, colorée.

« Les causes physiologiques de la beauté du jeu étant connues, on peut corriger le manque de poids de la main par le développement de la tension musculaire ; le poids artificiellement acquis modifie la sensibilité du toucher de manière a faire croire

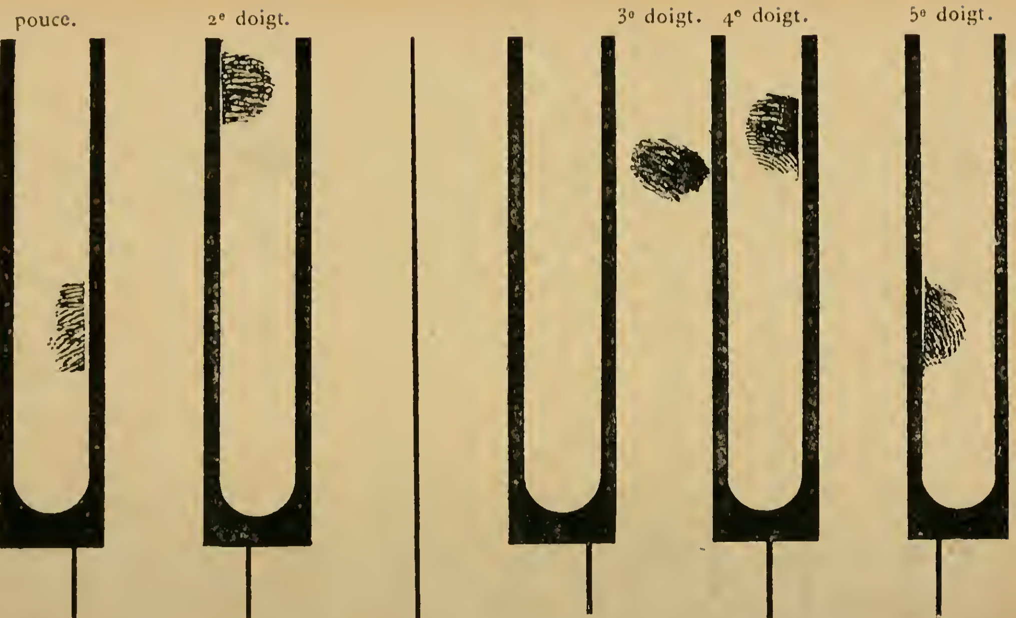
qu'une autre main s'est formée, plus grasse, plus volumineuse.

« Le fait de cette transformation opérée dans les pressions transmises est bien apparent dans les traces des cinq doigts d'une virtuose représentées Fig. IV et V dont le premier examen (*Fig. IV*) a établi des touchers d'une petitesse frappante, tandis que le second (*Fig. V*) donne, après une étude journalière d'une heure faite sur des bases scientifiques, un élargissement des attouchements qui accuse une évolution radicale dans le caractère des sensations et dans la coordination des pressions. Il est à remarquer que par les procédés scientifiques, toute perte de temps étant évitée, deux heures de travail par jour sont considérées comme un maximum qu'il serait nuisible de dépasser.

« Donc tout un système d'étude est établi par le contrôle scientifique du toucher. Il servira de type initial à d'autres adaptations qui pourront se créer dans les branches diverses de l'enseignement. »

Souhaitons que les artistes, s'inspirant de la méthode originale qui a permis à Mme Marie Jaëll d'approfondir les phénomènes du toucher pianistique, puissent résoudre avec autant de perspicacité les problèmes physiologiques qui entourent encore d'un voile mystérieux le toucher des instruments à archet.

Quelqu'ingénieux que soient nos procédés orthopédiques, la nature s'en rit. Rien n'empêchera



Premier groupe de notes, main droite, « *Au bord d'une source* », Liszt.

Fig. IV.



Premier groupe de notes, main droite, « *Au bord d'une source* », Liszt.

Fig. V.

que la puissance d'exécution ne dépende de la conformation de la main de l'exécutant. Une grande main aura toujours l'avantage sur une petite. La grande largeur de main diminue d'autant les écarts formés par les doigts. Quant aux doigts, ces leviers du son, les plus longs sont les plus forts. C'est ce qui explique pourquoi les femmes, malgré la souplesse naturelle des muscles de leur main, ne peuvent jamais parvenir à la puissance de virtuosité des hommes.

L'écartement naturel des doigts de Liszt lui permettait de jouer une succession de dixièmes avec la plus grande facilité Paganini n'était pas moins bien doué. Un de ses traits familiers consistait à faire entendre trois octaves simultanément, en arpégeant les quatre ut sur les quatre cordes du violon.

Je ne connais qu'un seul virtuose qui ait véritablement pratiqué l'art de *se faire les doigts.* « Pierre Locatelli, né à Bergame vers 1690, avait dans sa jeunesse une aversion insurmontable pour le violon et, dans un accès de colère causé par la persévérance que mettait son père à lui faire travailler cet instrument malgré lui, il se coupa les chairs entre le 4e et le 5e doigt de la main gauche, avec un canif, espérant que cette blessure le délivrerait pour toujours du violon qui lui était odieux. On lui laissa effectivement le temps de se guérir de sa blessure, et on ne lui parla plus de cet instru-

ment. Mais, plus tard, lorsqu'on n'y songeait plus, le goût lui vint de travailler le violon et il s'y mit avec passion. La blessure qu'il s'était faite, loin de l'estropier, comme on aurait pu le craindre, lui avait procuré, à l'avantage de cette main, un écartement extraordinaire. Il composa entre autres des *Caprices* pour le violon, dont l'exécution est une espèce de problème qui ne peut s'expliquer que par la disposition accidentelle de sa main, qui lui permettait de faire ce qu'aucun autre ne pouvait tenter[1]. »

Les difformités ou les infirmités de la main ne sont pas toujours une cause d'incapacité. On a vu d'habiles pianistes auxquels il manquait un doigt, déployer dans leur jeu une agilité surprenante. Parfois de simples accordeurs, avec l'index et le médius, montent et descendent des gammes avec une prodigieuse vélocité. Grétry n'avait-il pas pris l'habitude de jouer du piano en conservant une prise de tabac entre le pouce et l'index de la main droite?

Il est curieux, dit le docteur Fort, de voir à quel degré d'adresse parviennent les doigts persistants chez les *Ectrodactyles* (nés avec des doigts absents). Qu'y a-t-il d'étonnant à cela lorsqu'on se rappelle quelle peut être l'adresse des orteils chez

[1] « Histoire de la musique ». A. Blondeau.

Locatelli a fait école. De nos jours, en Amérique, on incise, avec succès, les doigts des enfants destinés à l'étude des instruments à cordes.

les individus atteints d'absence congénitale du bras? Tout le monde connaît l'histoire de César Ducornet, ce fameux ectromèle dont les orteils jouaient le rôle des doigts avec une admirable perfection et qui exerça pendant longtemps la profession de peintre[1]. Paris a pu voir dernièrement le violoniste sans bras, Unthan, exécuter avec ses orteils une fantaisie d'Alard.

On a remarqué que les *Polydactyles*, c'est-à-dire possédant des doigts supplémentaires, étaient beaucoup moins adroits que les ectrodactyles, ayant des doigts absents. La polydactylie était si connue chez les Romains, qu'on donnait le nom de *Sexdigiti* aux individus qui avaient six doigts. Geoffroy Saint-Hilaire cite comme sexdigitaires deux filles de Caïus Horatius, le poète Volcatius, un Philistin gigantesque dont la Bible fait mention, et Anne de Boleyn, si cruellement punie par son époux Henri VIII, pour lui avoir caché l'existence d'un autre vice de conformation, une mamelle supplémentaire. Cette reine infortunée aimait à jouer du luth et du clavecin, mais l'histoire ne nous a conservé aucun détail sur son habileté d'exécution musicale.

Si l'on en croit Burney, le grand Bach aurait trouvé le moyen de se créer un doigt postiche sup-

[1] « Des difformités congénitales et acquises des doigts. Dr J. A. Fort.

plémentaire. Il avait, dit-il, une telle passion pour la plénitude de l'harmonie, qu'il jouait en tenant entre ses dents un bâton à l'aide duquel il touchait les notes que ses doigts ne pouvaient atteindre.

Ce conte anglais me rappelle le fameux duel au clavecin que la légende attribue à deux grands compositeurs.

Un jour, dans un accès de bonne humeur, Haydn et Mozart se défièrent à qui écrirait le morceau le plus impossible à exécuter sur le clavecin. On convint que le duel aurait lieu le lendemain même et en présence de témoins. Chacun des deux maëstros devait déchiffrer, à première vue et sans s'arrêter, le morceau de son concurrent, sous peine de se déclarer vaincu.

A l'heure dite, témoins et adversaires se trouvent au rendez-vous. Haydn développe son manuscrit qu'il dépose sur le pupitre du clavecin. Le morceau écrit par le malin vieillard comportait un certain nombre de pages où toutes les difficultés musicales avaient été accumulées comme à plaisir.

Mozart s'assit au clavier et exécuta ce morceau excentrique avec la plus grande facilité.

— A votre tour, maître, fit-il avec un sourire, en tirant de sa poche une simple page de musique contenant à peine quelques mesures. Le rusé compositeur avait imaginé d'occuper en ce morceau les deux mains de l'exécutant aux deux extrémités du clavier, et de planter cependant, au beau milieu

une note unique, une pédale centrale d'une telle importance que, sans elle, l'harmonie de la phrase disparaissait.

— C'est injouable, s'écria Haydn.

— Nullement, dit Mozart.

Et, s'escrimant des deux mains aux deux bouts du clavier, il exécuta la fameuse note en frappant de son long nez le milieu du clavecin, ce que le bon Haydn, un peu camard, ne put jamais parvenir à faire.

Pourquoi n'a-t-on jamais songé à déterminer mathématiquement le travail accompli par la main des instrumentistes? On me répondra que les musiciens ne sont point des manœuvres. D'accord; il me semble cependant qu'une étude comparative de la force musculaire capable de mettre en action chaque classe d'instrument de musique, donnerait au virtuose une conscience plus éclairée de la valeur de son outil et l'aiderait à lui assigner le rang qu'il doit occuper dans la hiérarchie de l'atelier musical.

En mécanique, le *travail d'une force* est le produit de cette force, évaluée en kilogrammes, par le chemin parcouru par son point d'application, évalué en mètres. Partant de ce principe, à l'aide duquel on a évalué le travail de l'ouvrier, cherchons à déterminer, au moins approximativement, le travail accompli par la *main* de l'artiste musicien.

Examinons d'abord le *parcours* accompli par les les doigts ou la main dans le jeu instrumental.

Ce parcours est presque nul dans le jeu des *instruments à souffle;* il varie de 5 à 20 millimètres dans le maniement des clés et des pistons. Seul, le trombone à coulisse fait exception; pour atteindre à la 7e position du trombone ténor, la main droite doit parcourir un trajet de $0^m,545$.

Chez les *instruments de percussion*, le maniement des baguettes de timbales et de la batte de la grosse caisse exige à peine un parcours variant de 10 à 20 centimètres.

C'est dans le jeu des *instruments à cordes* que la main accomplit ses plus longs parcours.

Sur un clavier de piano à 7 octaves, dont la longueur est de $1^m,16$, chaque main de l'exécutant peut accomplir un trajet de $0^m,58$, qui, dans les croisés, peut atteindre une longueur de $0^m,90$.

L'archet de violon parcourt un chemin de $0^m,66$ pendant que la main gauche de l'artiste chemine sur une longueur de touche de $0^m,27$. L'archet de contrebasse n'a que $0^m,50$ à parcourir, mais le doigter d'un Bottesini a pour champ de manœuvre une touche de 1 mètre de longueur.

Essayons maintenant d'évaluer la *force* que dépensent les doigts ou la main dans l'exécution instrumentale. Pour les *instruments à souffle*, cette force est facile à évaluer. Une clé de flûte s'abaisse sous la pression d'un poids de 50 grammes; une clé de basson exige un poids de 200 grammes; une clé de saxophone 100 grammes, un piston de

cornet 150 grammes et un piston de contrebasse 520 grammes.

A cet effort s'ajoute le poids de l'instrument que les mains de l'exécutant sont condamnées à supporter, fardeau qui atteint quelquefois le poids de $9^{kil},5$ comme celui du bombardon. Aussi, afin de soulager l'infortuné détenteur de cette contrebasse métallique, les facteurs l'ont-ils métamorphosé en Laocoon, en lui enroulant, comme un serpent de cuivre, leur Hélicon autour du corps.

Une *touche de piano* s'abaisse sous la pression d'un poids minimum de 75 grammes (3 pièces de 5 fr. en argent), mais l'attaque du son exige de l'artiste un effort beaucoup plus considérable. Remarquons toutefois que, contrairement aux autres instrumentistes, les mains des travailleurs du clavier n'ont rien à porter ; elles sont absolument libres. Aussi les pianistes sont-ils infatigables.

Les organistes ne jouissent pas du même privilège, car ils travaillent des pieds et des mains. Autrefois les *grandes orgues* se jouaient à coups de poings. Aujourd'hui, grâce au perfectionnement du mécanisme et à l'adoption du levier pneumatique, le toucher de l'orgue n'exige pas plus d'effort que celui du piano. Bien plus, cette magique invention de l'anglais Barker[1] permet à la main de

[1] Le levier Barker fut introduit en France par M. Cavaillé-Coll, qui l'appliqua, pour la première fois, en 1844, à l'orgue de Saint-Denis.

l'organiste de toucher ses 4 ou 5 claviers accouplés [1], c'est-à-dire de les faire parler en même temps, avec autant de facilité que si elle n'en touchait qu'un seul.

Deux forces distinctes concourent au jeu des *instruments à archet :* la pression des doigts de la main gauche sur les cordes et la pression de l'archet mû par la dextre.

Sur le violon, le seul poids de l'archet, qui est en moyenne de 49 grammes, est plus que suffisant pour faire parler la corde. Dans l'extrême piano, dans la gamme muette de Viotti, par exemple, qui ne se joue que d'un crin, la pression n'est que de quelques grammes; mais dans l'extrême forté, le travail de l'archet peut exiger de l'exécutant un effort maximum de 300 grammes.

Sur les cordes du violon, l'effort minimum produit par la pression du doigt est, en moyenne, de 150 grammes, juste le double de celle que nécessite le toucher du piano. Mais le travail de son doigter est singulièrement multiplié par l'effort passionnel que le violoniste accomplit dans le feu de l'exécution.

Dusseck disait qu'il fallait pétrir le piano ; que n'aurait-il pu dire du violon, dont la puissance expansive permet à l'artiste de faire, pour ainsi dire, passer son âme au bout de ses doigts et, comme le

[1] L'orgue de Saint-Sulpice peut accoupler cinq claviers.

dit Baillot, l'oblige si souvent à serrer les cordes et l'archet comme on presse la main d'un ami !

Qu'il nous suffise d'ajouter que, sous cette pression, les cordes du violon finissent par creuser des sillons sur la touche d'ébène de l'instrument[1].

Une corde de violoncelle, pour rendre un son musical, exige du doigt de l'exécutant une pression minimum de 1 kilogramme. Enfin, une note de contrebasse (par exemple le la, 2e corde, 3e position) exige du doigt de l'instrumentiste l'effort considérable de 2^{kil},300.

Afin de donner au lecteur une idée du travail musculaire de la main des artistes pendant l'exécution, je terminerai cette étude par deux exemples.

Dans l'allegro du *Concerto de piano* en mi ♭, de Beethoven, le pianiste pétrit de la main gauche 4,476 notes et 5,450 de la main droite. Ce total de 9,926 notes, multiplié par la pression minimum de 75 grammes par note, donne le chiffre respectable de 744^{kil},450, c'est-à-dire le poids d'un sac de sous d'une valeur de 7,444 fr. 50 c., ou celui de 29,778 pièces de 5 fr. en argent.

Dans le *Concerto de violon* de Beethoven, la main gauche du soliste a 6,031 notes à produire (abstraction faite des trilles et des notes à vide). En multipliant ce nombre par une force digitale de

[1] Les touches du clavier se creusent également sous la pression des doigts.

150 grammes, on obtient l'imposant produit de 904^{kil},650, égal au poids de 14 hommes. Que serait-ce si l'on y ajoutait le poids des coups d'archet!

En présence du travail fatigant imposé à la main humaine par le doigter des instruments de musique, certains facteurs philanthropes, ou plutôt chirophiles, imaginèrent d'offrir à cette main surmenée un champ de repos. Ils créèrent la *canne-étui*, la *canne-pochette*, la *canne-flûte*, la *canne-clarinette*, etc. De sorte qu'après avoir joué de son instrument, l'exécutant n'avait plus qu'à lui adapter une pomme et une virole; il partait, frais et dispos, s'appuyant gaîment sur cette canne musicale qui semblait payer la main de ses efforts en lui offrant à son tour un appui. Hélas! de nos jours, les *cannes musicales* ont été remisées au vestiaire des musées et des cabinets de curiosités.

D'autres chirophiles, également jaloux d'adoucir le sort des martyrs du doigter, ont noblement tenté de leur épargner le supplice de tourner les pages de leurs cahiers de musique. En créant le *tourne-pages* mécanique, se manœuvrant à l'aide d'une pédale, ils ont montré que tous les membres de la famille humaine devaient être traités sur le même pied d'égalité.



LA MIMIQUE DES MUSICIENS

ENTR'ACTE

LA MIMIQUE DES MUSICIENS

ENTR'ACTE



La Main est l'âme du geste.

La Musique, dans ses trois grandes manifestations chorégraphique, lyrique et instrumentale, exige de ses interprètes trois sortes de mimique distinctes.

Dans le *Ballet-pantomime*, le geste règne en maître, n'ayant d'autre voix que l'orchestre, dont il traduit souverainement toutes les passions. Ici le geste illumine la pensée musicale en empiétant sur le domaine sculptural; à l'art auditif et à l'art visuel il sert de trait d'union.

La parole, a dit Charron, est la main de la pensée. Cependant, ajoute D'Arpentigny, la parole ne suffit pas aux peuples artistes pour exprimer toute leur pensée; ils accompagnent chacun de leurs mots, pour ainsi dire, d'un geste destiné à peindre

vivement et rapidement des nuances inaccessibles au langage. Plus un peuple est artiste, plus il est prodigue de gestes.

Néanmoins dans l'*Opéra*, la mimique n'a pas besoin d'être aussi abondante que dans la Pantomime, ni même que dans le drame ou la comédie, car l'action lyrique se traduit par deux éléments expressifs qui se superposent et se complètent : la parole et l'orchestre.

On a toujours constaté chez les étoiles du chant une grande sobriété de gestes. Certains artistes de haute école gardaient même, en chantant, une immobilité presque absolue, et ce que souvent la critique prit chez eux pour une absence de sentiment dramatique n'était qu'un moyen de favoriser l'émission pure du son musical.

Par contre, on peut remarquer que sur les scènes où les cris sont en faveur, on gesticule énormément. Là, le geste est le forceps obligé pour que le chanteur puisse *accoucher de sa note*, comme on dit en argot de coulisses.

On a tenté quelquefois avec succès, comme dans la *Muette de Portici*, d'allier la pantomime au chant; malgré tout, le mélange de ces deux mimiques hétérogènes produit à la vue l'effet d'une dissonance continue. Ailleurs qu'à la scène lyrique, le contraste serait moins choquant.

Dans leur mimique, la main des chanteurs joue le même rôle expressif que celle des comédiens. Tous

les effets tragiques ou comiques sont rendus par une gamme de flexions et d'extensions dont l'étude et l'analyse se rattachent à l'art dramatique plutôt qu'au cadre de cette monographie.

La mimique du chanteur est moins libre que celle du comédien, car il est souvent forcé de rythmer son geste ou d'expliquer par son jeu le sens d'une phrase instrumentale. De plus, la perception nette des sons par le public exigeant que le chanteur lui fasse presque toujours face, il en résulte parfois, dans les morceaux d'ensemble, une attitude purement conventionnelle. Ainsi, dans le duo, les interlocuteurs se parlent souvent sans se regarder; c'est ce qu'ils appellent, dans la langue des coulisses, *chanter à l'épaule*.

Autrefois les masses chorales entonnaient leurs « *Marchons, courons* » en conservant l'immobilite la plus absolue. L'art moderne a fait disparaître ces contre-sens scéniques en mouvementant les ensembles et en vivifiant le *chœur* par une mimique expressive et variée.

Aujourd'hui l'immobilité n'est plus de mise que chez les chanteurs de concert et les musiciens en habit noir des *Sociétés chorales*. L'absence de mimique est préférable aux gestes faux et monotones.

Les anciens chanteurs de l'Égypte avaient la singulière habitude de tenir leur main près de l'oreille lorsqu'ils chantaient avec accompagnement. Les

chanteurs égyptiens ont conservé cette bizarre tradition [1].

Le hasard me fit un jour faire la connaissance d'un personnage singulier. M'étant trouvé plusieurs fois son voisin aux concerts populaires, je pris la liberté, pendant un entr'acte, de lui adresser la parole. N'ayant pas reçu de réponse, je renouvelai mon attaque un demi-ton plus haut. Il sourit, puis il tira de sa poche une petite ardoise sur laquelle il écrivit ces mots : « Je suis sourd et muet. Veuillez m'écrire. »

Saisissant le crayon qu'il me tendait, je lui exprimai, par écrit, mon étonnement de voir un sourd-muet suivre avec tant d'intérêt une exécution musicale dont il ne pouvait entendre une seule note.

« Monsieur, me crayonna-t-il, je ne vais pas au concert pour entendre la musique, mais pour la voir. » Je restais ébahi.

« L'orchestre, ajouta-t-il, qui charme vos oreilles par l'harmonie de ses sons, charme également mes yeux par l'harmonie des gestes de ses exécutants. Les lignes qu'ils décrivent me donnent une idée suffisante de l'architecture du morceau qu'ils exécutent. Ainsi, tout à l'heure, pendant l'orage de la *Symphonie pastorale*, j'ai vu l'ouragan agiter avec frénésie les mains du timbalier et, sous le souffle impétueux des cuivres et des bois, aux joues gon-

[1] Rosellini. — « Il monumenti del Egytto ».

flées par la tempête, j'ai vu la forêt des archets frémir et courber leur tête comme les épis d'un champ. Et ce paysage symbolique et animé m'a laissé une impression plus profonde que la vue d'une tempête de Ruysdaël ou du Poussin, et ma jouissance artistique a sur la vôtre l'avantage de n'avoir été gênée par aucune sonorité. »

Je regardai mon voisin avec stupeur.

« Je vois, continua-t-il à crayonner, que votre désir serait de vous initier à ma science que j'ai baptisée du nom de *Musicoscopie*. J'y consens, mais il nous faudra plusieurs séances.

« Chaque instrument de musique est caractérisé par les lignes décrites par la main de l'instrumentiste. Dans les instruments à souffle, cette main est presque immobile ; les doigts seuls agissent sur les trous, les clés et les pistons. Seul, parmi eux, le trombone fait décrire à sa coulisse un mouvement rectiligne alternatif. Dans les instruments de percussion, la main parcourt un faible trajet, toujours le même. Avec les instruments à cordes pincées, la main se meut de diverses manières : elle glisse sur le manche de la guitare et s'allonge avec grâce sur les cordes de la harpe, décrivant mille courbes élégantes. C'est le clavier qui offre à la main son plus long parcours. Le mouvement horizontal des deux mains opposées est agrémenté par des effets de poignets, des croisés et des chutes de pétrissage qui en rompent la monotonie.

« Mais les organes sonores que la *Musicoscopie* place au premier rang sont les instruments à archet. Dans la contrebasse, l'harmonie générale est déséquilibrée par le mouvement saccadé de la main gauche sur le manche. Sur le violoncelle, les déplacements de l'archet sur les cordes sont rendus presque invisibles. Seul le violon réalise l'idéal du mouvement harmonique. Les deux mains s'y meuvent perpendiculairement et, pendant que la gauche parcourt le manche, l'archet décrit avec la pointe et avec l'anneau brillant de sa hausse deux séries de courbes opposées dont il importe à l'initié de connaître les lois mystérieuses.

« Tenez, regardez ces premiers violons. Ils jouent de profil, tournant vers nous leur table harmonique, afin qu'on les entende mieux. Eh bien, s'ils jouaient de face, leur jeu offrirait à l'œil d'un musicoscopiste un plus grand intérêt : les courbes savantes de l'archet seraient visibles et il me serait possible d'apprécier exactement l'angle des secteurs dans lesquels il se meut, ce qui est indispensable pour comprendre et juger de *la vue* d'un morceau de musique. »

Je croyais rêver. Le concert étant terminé, nous suivîmes le torrent de la foule qui se précipitait vers les portes du théâtre. Mon inconnu me serra la main et disparut. Je ne l'ai plus jamais revu.

L'attitude et la mimique des musiciens instrumentistes a été une mine féconde où les peuples

ont puisé leurs métaphores les plus pittoresques. Au moyen âge, les malfaiteurs exposés au pilori avaient les mains attachées à un poteau, ce qui leur donnait l'air de battre le *tambour*. Il n'en fallut pas davantage pour baptiser le pilori du nom de *tap,* sobriquet qui offre une proche parenté avec celui de nos *tapins* modernes. L'attitude des joueurs de tambour, anciennement *bedon,* a servi également à caractériser l'homme qui prend du ventre, qui *bédonne*. Dans l'armée, le joueur de *grosse caisse* est appelé plaisamment *la femme du régiment,* à cause de l'allure intéressante que lui donne son fardeau. Déjà nos pères avaient assimilé leur cuisinier au *timbalier* du régiment, flanqué de ses deux marmites, en l'appelant *le timbalier du roi de Maroc*.

Les anciens, ayant remarqué une certaine analogie entre le jeu de certains joueurs de *lyre* et la manœuvre du *tisserand* devant son métier, avaient surnommé cette lyre *stamen* (métier, carde). Ils étaient loin de se douter que leurs descendants utiliseraient un jour l'art du tisserand dans leurs pianos à manivelle.

La *harpe* a été assimilée à la prison et l'on a comparé les prisonniers suspendus aux grilles de leur cachot à des *harpistes* touchant les cordes de leur instrument. C'est ainsi que *pincer de la harpe* devint le synonyme d'*être en prison*. Le crispement des doigts du harpiste en pinçant les cordes a servi à caractériser les voleurs et les usuriers : *Jouer de*

la harpe, c'est voler. Les érudits allongèrent cette locution en disant : *Jouer de la harpe du roi David,* double allusion au talent musical de ce virtuose royal et à son habileté à dérober la femme de son prochain.

Les mouvements violents des bras du harpiste suggérèrent également au peuple une idée de lutte et il créa le verbe *se harper, se harpigner* (d'où dérive probablement la locution : se flanquer une *trépignée*), dont il fit le synonyme de se battre, se prendre aux cheveux.

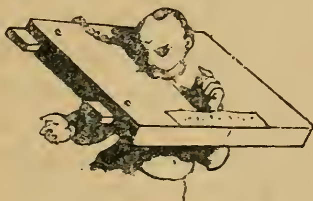
On sait que le peuple a poussé l'irrévérence jusqu'à donner le nom du roi des instruments, *le violon,* à la prison préventive où l'on renferme les tapageurs nocturnes. La plèbe moyen-âgeuse se montra encore moins respectueuse à l'égard du noble ancêtre du piano, *le psaltérion,* dont il fit le synonyme de *carcan;* on se rendra compte de l'analogie d'attitude entre le joueur de psaltérion et le criminel condamné au carcan, en comparant les deux figures suivantes.

La première figure est la copie d'un psaltérion, tirée d'un manuscrit du XIVe siècle; la seconde est l'instrument de supplice encore en usage en Chine sous le nom de *Cangue.*

Le jeu des instruments à archet a moins bien inspiré la verve populaire dont les métaphores, empruntées à la menuiserie, se sont bornées à comparer les virtuoses du quatuor à cordes à des *scieurs de bois* et à des *raboteurs d'armoire.*

La mimique des joueurs d'instruments à souffle a enfanté de plus joyeux tropes. Embouchée par l'exécutant, la famille des *flûtes* devait fatalement servir à caractériser les plus importantes opérations de la bouche : le boire et le manger.





La fable raconte que Minerve, après avoir inventé la flûte à trous, s'avisa d'en jouer en présence de Vénus et de Junon. Elle s'aperçut que les déesses chuchotaient et se moquaient d'elle. Alors, se regardant dans une fontaine et voyant la grimace qu'elle faisait en se gonflant les joues pour souffler, saisie de dépit, elle brisa sa flûte et la jeta dans l'eau.

Les buveurs, les gastronomes, les fumeurs et les apothicaires ont retrouvé les morceaux de cette flûte divine, dont ils ont fait le symbole de leur

geste favori. C'est ainsi que *flûter*, *siffler*, *s'empiffrer*, *piper*, etc., sont devenus les synonymes de boire, manger, fumer, seringuer[1].

Il fut un temps où les vieux ménétriers cultivaient le *chevrotement* des notes avec autant d'ardeur que nos virtuoses de l'archet abusent du *vibrato*. Les doigts des musiciens populaires s'agitaient avec frénésie sur leur *flageolet*, comme s'ils eussent été atteints de la danse de Saint-Guy. Cet accès de trillomanie fit adopter le mot *flageoler* comme synonyme du verbe trembler.

La mimique du joueur de *basson*, en train de démonter les pièces de son instrument, fut plaisamment assimilée à celle du bûcheron confectionnant un fagot de bois, et le sobriquet de *fagotto* resta au basson.

Le *trombone*, malgré la noblesse et l'éclatante sonorité de son timbre, n'a pas échappé davantage à la verve railleuse du public français. Non seulement le maniement de sa coulisse lui valut cette définition tintamarresque : « Un instrument qu'on avale et qu'on désavale, » mais elle enrichit le glossaire populaire d'une locution pittoresque : *Faire trombone*, c'est-à-dire faire semblant de payer, en tirant la monnaie de sa poche et en la rempochant intégralement, après que les amis ont acquitté la consommation.

[1] Voir les détails dans l'*Argot musical*. E. G.

Un grand harpiste, un pianiste immense auront beau déployer toutes les ressources du talent le plus génial, on s'exclamera peut-être en parlant de leurs accents enchanteurs, de leurs accords féeriques, mais nul n'osera, nul n'aura même la pensée d'entourer leur front de l'auréole divine. Jamais personne n'a dit : Liszt est un Dieu.

Pourquoi ? Le pianiste est assis en face d'un instrument volumineux dont il ne peut mettre l'âme vibrante en contact avec la sienne que par l'intermédiaire d'un mécanisme compliqué. Le harpiste est également assis, sa pose est noble et gracieuse, mais s'il excelle dans la douceur, il provoque un sentiment pénible quand, par un énergique *pizziccato*, il semble arracher une voix à ses cordes.

Tandis que le violoniste est debout, soudant, pour ainsi dire, son instrument à sa poitrine, et, avant qu'il ne donne le premier coup d'archet, les cordes semblent déjà palpiter du battement de son cœur. Il joue, et les cordes, reliant comme une chaîne magique ses doigts broyant la touche et pressant invisiblement la baguette, parlent leur langage mystérieux et, quoique paraissant jaillir de la poitrine, elles ont un accent extra-humain, divin.

Quand l'artiste, brûlant d'une flamme féconde,
Tient tout son auditoire à ses doigts suspendu,
Ce n'est plus un mortel, habitant de ce monde :
C'est un être divin parmi nous descendu.

Ainsi débute une ode en l'honneur d'un grand violoniste belge, brillant émule de Vieuxtemps et de Bériot. Remarquez que ce cliché métaphorique de « l'auditoire suspendu aux doigts du virtuose » transforme simplement celui-ci en une sorte d'Hercule colossal accomplissant un travail magnétique auprès duquel pâlissent les douze travaux classiques du fils de Jupiter.

On lit, dans un recueil de l'an VII, ce curieux dialogue de deux amants, au retour d'un concert où le violoniste Kreutzer s'était fait entendre :

CÉCILE.

Mais depuis quelques jours je te trouve rêveur :
Qu'as-tu donc, mon ami ?... Parle... Suis-je trahie?...
Ah! Kreutzer, je comprends, m'a dérobé ton cœur.

EUGÈNE.

A ce nouvel Orphée, oui, je te sacrifie ;
Cécile, à tes genoux, j'ose en faire l'aveu.

CÉCILE.

Lève-toi, cher Eugène, embrasse ton amie ;
Un pareil abandon n'a rien qui t'humilie :
Je suis une mortelle et Kreutzer est un dieu...

Un seul, parmi les plus célèbres virtuoses du violon, a pu échapper à cette déification à outrance : Paganini. Sa physionomie étrange, son jeu fantastique et les légendes absurdes dont on broda son existence lui valurent auprès du public l'honneur d'incarner le diable.

De tous les musiciens, ce sont les *chefs d'orchestre* qui détiennent le record de la mimique. La plupart s'identifient tellement avec l'œuvre qu'ils dirigent que, pour se faire comprendre de leur orchestre, ils se livrent à une pantomime souvent amusante pour le public. L'un, en dirigeant une prière, bénit ses symphonistes ; l'autre nage sa barcarolle. Celui-ci lance du fluide à pleines mains pour magnétiser ses bois et dompter ses cuivres. Le bâton de cet autre, en conduisant la symphonie héroïque, a l'aspect d'un sabre de général conduisant ses troupes à l'assaut.

Il y a quelques années, un artiste du Palais-Royal, Léon Fusier, dans une scène qui fit courir tout Paris [1], caricatura d'une façon très plaisante les plus célèbres bâtons de l'époque, Pasdeloup, Litolf, Arban, Métra, etc., et ces artistes ne furent point les derniers à en rire.

Il arrive quelquefois qu'un chef d'orchestre perd le fil de sa partition. Malheur à l'ouvrage s'il continue sa pantomime! Citons, à ce propos, un joli mot de M. Colonne :

« Quand je suis perdu, dit-il, je fais la planche »

De nos jours, le seul chef d'orchestre dont la critique puisse déclarer la mimique irréprochable, c'est le chef d'orchestre du théâtre de Bayreuth.

[1] *Les chefs d'orchestre*, scène comique d'E. Gouget.

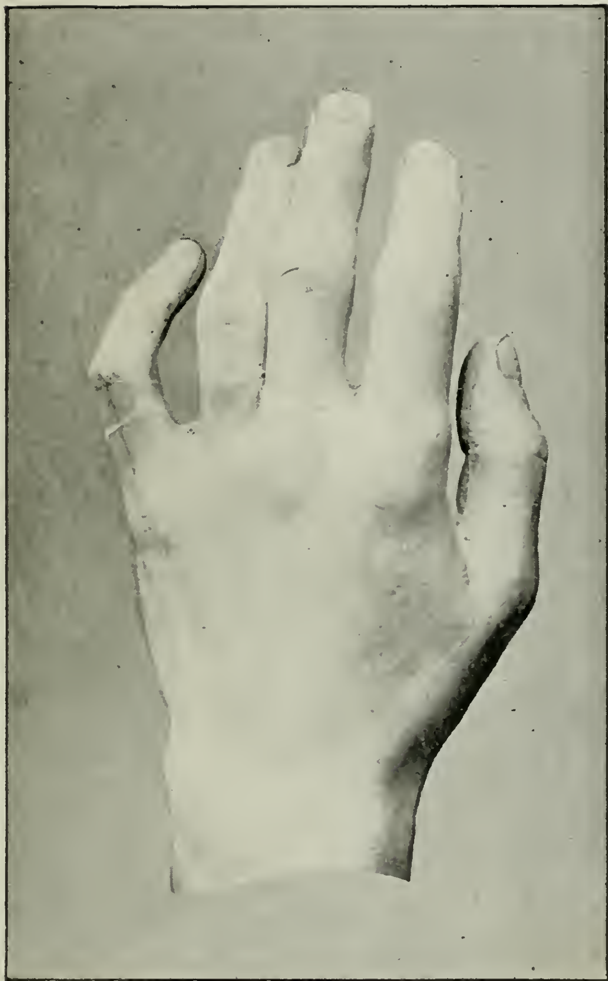


TROISIÈME PARTIE

LA MAIN DES MUSICIENS

DEVANT

LES SCIENCES OCCULTES



Main de Fr. Chopin.

D'après un moulage de Michelin

appartenant à Mme Sand-Clessinger.

Cliché de Moreau et Cie.

CHAPITRE XI

LA MAIN DES MUSICIENS DEVANT LES SCIENCES OCCULTES

La Chirognomonie. — Lavater et le capitaine D'Arpentigny. La paume de la main. Les doigts lisses, noueux, spatulés, carrés, pointus. La prédominance du pouce. Les grandes mains, les mains fermes et les mains molles. Les 7 types de mains. La main de Liszt et la main de Chopin.

La Chiromancie. — Desbarrolles et la Kabbale moderne. Les influences planétaires. Les monts d'Appollon, de la Lune et de Vénus. Jupiter, Rossini et le 29 février. Saturne, Berlioz, Ambroise Thomas, Beethoven et Paganini. Les lignes de la main. L'horoscope d'Auber et de Gounod.

La Graphologie. — Lavater et l'abbé Michon. Analyse graphologique de la signature de S. Bach, Haëndel, Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck, Grétry, Chérubini, Spontini, Weber, Méhul, Berton, Boieldieu, Schumann, Donizetti, Bellini, Chopin, Adam, Auber, Hérold, Halévy, F. David, Meyerbeer, Gounod, Rossini, Berlioz, Wagner, Nourrit, Duprez, Liszt, Thalberg, Paganini, Ole-Bull et Vieuxtemps.

LA CHIROGNOMONIE

La main, qui obéit au cerveau, a
sa physionomie comme le visage.

Ne souriez point, chers lecteurs. La plupart des sciences dont notre siècle est si fier, n'ont-elles point pris racines dans les terres mystérieuses de la magie et de la kabbale? Les magiques ancêtres de nos Aragos et de nos Leverriers écoutaient la musique des sphères et la traduisaient en danses astronomiques. Les inventeurs de l'harmonica chimique, du pyrophone et du phonographe ne sauraient renier pour aïeux les alchimistes et les chercheurs de pierre philosophale. Le bâton à l'aide duquel nos maëstros magnétisent leur orchestre en charmant le public, ne dérive-t-il pas en droite ligne de la baguette des anciens enchanteurs? Colonne renierait-il Moïse et Lamoureux Circé?

Hélas! malgré tant de belles découvertes et en dépit des Rameau et des Helmholz, les lois suprêmes de l'art musical en sont encore à leur pé-

riode occulte, et les arcanes inexplorés de l'esthétique générale attendent toujours leur Colcmb.

De tous temps et en tous lieux, les hommes ont été poussés par leur instinct à juger de leurs semblables en cherchant à déchiffrer les signes extérieurs dont la nature a mystérieusement signé l'organisme humain. De cette tendance instinctive sont nées la chiromancie, la chirognomonie, la physiognomonie, la phrénologie et la graphologie. Nous ne nous occuperons ici que des sciences de la main, en les dépouillant toutefois des rêveries mystiques qui les ont si longtemps discréditées et en laissant nos lecteurs seuls juges du degré de confiance qu'on leur peut accorder.

« *In manus omnium,* dit Job, *Deus signa posuit, ut noverint singuli opera sua.* » « Dieu mit des signes dans la main des hommes, afin que tous pussent connaître leurs œuvres. » (Job, cap. 37, verset 7.)

Les philosophes grecs Anaxagore, Démocrite, Artémidore, etc., ont mentionné dans leurs écrits certains rapports entre les penchants et les aptitudes des hommes et la forme de leurs mains. On trouve encore des traces de ces recherches dans les œuvres de Savonarole et de Porta, ainsi que dans les élucubrations de plusieurs kabbalistes.

Au siècle dernier, le suisse Lavater fut le premier qui condensa toutes ces observations en un corps de doctrines, dans son célèbre Traité de Physiognomonie. Les sciences de la main n'y étaient

pourtant encore qu'à l'état embryonnaire. Ce ne fut que de nos jours qu'elles se spécialisèrent. En 1857, le capitaine D'Arpentigny érigea en système la *Chirognomonie*[1] dans son livre de *la Science de la main*.

Dans cet ouvrage remarquable[2], l'auteur classe les mains en sept catégories :

1° La main élémentaire, où à grande paume;
2° La main nécessaire, ou en spatule;
3° La main artistique, ou conique;
4° La main utile, ou carrée;
5° La main philosophique, ou noueuse;
6° La main psychique, ou pointue;
7° La main mixte.

Le célèbre chirognomoniste base son système sur la forme de la paume de la main, sur la forme des doigts et sur leur degré de dureté ou de mollesse.

« Sur la paume de la main, dit-il, siège le signe des appétits physiques, et jusqu'à un certain

[1] Du grec *cheir*, main, gignôskô, je connais, — Il est bon de faire remarquer au lecteur que la *chirognomonie* diffère de la *chiromancie* en ce que celle-ci prétend baser ses jugements sur l'inspection des lignes et des éminences de la main, tandis que la première se borne à tirer ses pronostics de la forme des doigts.

[2] *La science de la main* ou art de reconnaître les tendances de l'intelligence d'après les formes de la main, par le capitaine S. d'Arpentigny.

point, celui de l'intensité des aptitudes intellectuelles que ces appétits déterminent. Trop grêle, trop étroite, trop mince, elle indique un tempérament faible et infécond, une imagination sans chaleur et sans force, des instincts sans portée.

« Souple, d'une épaisseur et d'une surface en harmonie avec les proportions des doigts, elle indique une aptitude à tous les plaisirs. Souple, mais offrant des développements trop marqués, elle est l'indice de l'égoïsme et de la sensualité. »

Selon D'Arpentigny, les doigts sont *lisses* ou *noueux;* ils se terminent *en spatule,* c'est-à-dire en s'élargissant plus ou moins à leur phalange onglée; les doigts sont *carrés,* c'est-à-dire que leurs lignes latérales se prolongent parallèlement; ou ils sont *coniques,* c'est-à-dire se terminant plus ou moins en pointe.

Si le nœud qui lie la 3e phalange (celle qui porte l'ongle) à la 2e est saillant, elle indique de « l'ordre dans les idées ». Si celui qui lie la 2e phalange à la 1re est saillant, elle trahit une « dose remarquable d'ordre matériel ».

Les doigts sans nœuds, au contraire, portent en eux le germe des arts. Si positif que soit le but vers lequel leur intérêt les pousse, ils procèderont toujours par l'inspiration plutôt que par le raisonnement, par la fantaisie et le sentiment plutôt que par la connaissance, par la synthèse plutôt que par l'analyse.

Le goût (au point de vue intellectuel), parce qu'il résulte de la mesure, appartient surtout aux doigts noueux ; et la grâce, parce qu'elle ne raisonne pas, appartient surtout aux doigts lisses.

La main aux doigts lisses et dont la phalange onglée offre la forme d'un cône ou d'un dé à coudre, a l'intuition du beau et le génie de l'art ; cette même main avec des nœuds a les mêmes propensions, mais avec plus de combinaisons et de force morale.

La prédominance de l'inspiration ne comporte pas l'absence de tout génie de combinaison, de même que la prédominance de la combinaison n'implique pas l'absence complète d'inspiration.

Tous ces oracles sont extraits de l'œuvre du fondateur de la chirognomonie. Le lecteur pourra juger de son talent d'observateur en le voyant aux prises avec nos célébrités musicales.

« L'observation rigoureuse de la mesure, dit-il, étant la condition nécessaire du rythme musical, c'est parmi les doigts carrés qu'on trouve le plus de musiciens corrects et savants. — L'instrumentation appartient *surtout* aux doigts en spatule, et le chant par excellence aux doigts pointus. »

« Les musiciens *tels quels* sont nombreux parmi les mathématiciens et les algébristes ; mieux que d'autres, *ils pèsent les sons aux nombres.* »

« La main de l'éminent pianiste Liszt étant très grande, c'est par le fini ; ses doigts étant très noueux, c'est par la précision ; ses phalanges étant

très spatulées, c'est par la force qu'il enlève l'admiration de son auditoire. Maigre, svelte, la tête longue et sèche, le profil en découpure, il secoue, les bras croisés et d'un air d'infatuation à la fois courtoise et cavalière, ses cheveux lourds et plats, comme ceux de Bonaparte, premier consul, ne demandant pas mieux que de rappeler ce personnage et de lui donner un pendant chez les marchands d'estampes. Il s'assied et le concert commence, sans autre instrument que le sien, sans autre concertant que lui-même. Ses doigts volent et l'on croirait entendre le piétinement de toute une armée : c'est Attila, le fléau de Dieu, qui passe; où c'est l'ouragan hurlant dans la plaine, tandis que la grêle fouette grain à grain l'ivoire retentissant. Il n'avait pas trop présumé de ses ressources; ses doigts valent, en effet, tout un orchestre, — mais si ardent et si fougueux qu'il semble, il se possède néanmoins; car sa main n'est pas seulement celle d'un instrumentiste, elle est encore celle d'un mathématicien, d'un mécanicien, et, par extension, celle d'un métaphysicien, c'est-à-dire celle d'un homme plus réfléchi que spontané, — plus d'habileté que de passion, plus d'intelligence que d'âme[1]. »

Le pouce, en chirognomonie, est le doigt le plus caractéristique. Sur la racine du pouce siège la *volonté raisonnée*, volonté dont on mesure

[1] « La science de la main », p. 40.

l'intensité à la longueur, à l'épaisseur de cette racine.

Dans la 1re phalange du pouce est le signe de la logique, c'est-à-dire de la perception, du jugement, du raisonnement. Et dans la 2e phalange, l'onglée, est celui de l'invention, de la volonté, de l'initiative. « Les gens à petit pouce sont gouvernés par le cœur et les gens à grand pouce sont gouvernés par la tête. »

« Celui qui joint à des phalanges coniques des doigts lisses et un petit pouce est trois fois prédestiné à la poésie. »

« Les artistes à main ferme tendent aux idées de fond, et leurs œuvres ont plus de virilité que celles des artistes à main molle. Les artistes à main molle, plus influencés par les objets extérieurs, agissent sous l'empire des idées de surface; mais leurs œuvres ont plus de nuances, plus de diversité, plus de finesse que celles des artistes à main ferme. La petite protubérance charnue, vulgairement appelée la *goutte d'eau,* qui occupe le milieu des *yeux de la main*, c'est-à-dire des phalanges extérieures, est généralement plus saillante, plus délicate chez eux que chez les autres. Or, c'est dans cette *goutte d'eau* que résident les organes les plus exquis du *sens du tact,* lequel est, par excellence, le sens du jugement et, par conséquent, le symbole du *tact moral*[1]. »

[1] Loc. cit., p. 72.

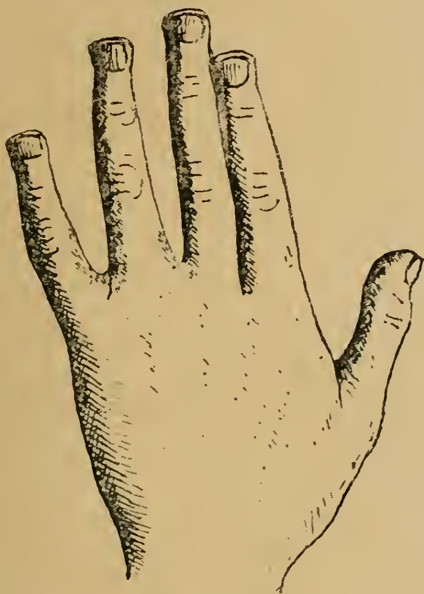
Nous allons maintenant passer en revue les caractères typiques et donner la physionomie des mains dont D'Arpentigny a formé les bases de son système.

« *La Main élémentaire* a les doigts gros et dénués de souplesse, le pouce tronqué, la paume d'une ampleur, d'une épaisseur et d'une dureté excessives » Elle appartient aux gens se livrant à des travaux grossiers, ayant les sens épais et l'esprit lourd.

Si l'on en croit D'Arpentigny, les mains élémentaires sont, pour la plupart, plus accessibles aux charmes de la poésie qu'à ceux de la science. « Ce fut, dit-il, aux lyriques accents de la voix d'Orphée et aux accords de la flûte d'Amphion que, dans le monde grec, les premières agglomérations d'hommes furent formées et que les premières villes furent bâties. » A l'appui de cette thèse, j'ajouterai que les chants populaires que tant de musiciens se sont plu à enchâsser dans leurs œuvres, sont nés dans un monde de mains élémentaires, chez l'homme des champs, le peuple.

Les mains spatulées possèdent d'instinct et au plus haut degré le sentiment de la vie positive et ils règnent par l'intelligence naturelle qu'ils ont sur le monde des choses et des intérêts matériels. Vouées au travail manuel, à l'action et douées, par conséquent, de sens plus actifs que délicats, la constance en amour leur est plus facile qu'aux

cœurs tournés vers la poésie et qu'influence, plus que le devoir et l'habitude, l'attrait charmant de la jeunesse et de la beauté.



Main spatulée.

On sera quelque peu surpris d'apprendre que D'Arpentigny ait classé le pianiste Chopin dans la catégorie des mains spatulées, mais à petit pouce. Cette anomalie, selon lui, indiquait que le système

nerveux du grand artiste n'était pas en harmonie avec son tempérament et son ossature.

« Ses nerfs, dit-il, d'une extrême ténuité, ne répondaient pas à sa forte charpente : on eût dit une basse montée avec des cordes à violon ; aussi ne rendait-il pas les sons que les physiologistes exercés sentaient qu'il eût dû rendre. On attendait de la vigueur, de l'énergie, de la précision, et il se fondait, comme les artistes, *aux doigts de velours*, en harmonies *estompées*. En proie à deux tendances qui le tiraillaient en sens contraires, il ne savait à laquelle entendre. Ce que son sang voulait, ses nerfs ne le voulaient pas ; il aspirait au mouvement et s'affaissait dans le repos, il appelait les coursiers et chevauchait les nuages, il eût voulu mugir comme la tempête, mais une voix intérieure, l'éclair bleu des beaux regards, je ne sais quels appels vers les lambris blasonnés de la zone héraldique, lui commandaient des chants *sotto voce*. Courtois et souriant, avec une ombre dans les yeux, il était de ces créatures qu'un rien fait tressaillir. Il avait vers le monde, du sein de la solitude, et vers la solitude, du milieu du monde, des aspirations pleines d'espérances inquiètes, de tristesses rêveuses, de prostrations attendries, qui se reproduisaient avec des grâces chastes et poétiques dans ses compositions ; mieux organisé, il eût été plus heureux, mais il eût eu moins de génie. Le charme de son talent procédait de la souffrance. Comme le

principe de la vitalité est dans les nerfs, Chopin est mort jeune[1]. »

La Main artistique a trois tendances différentes: avec de la souplesse, un petit pouce et une paume



Main artistique.

développée sans excès, elle a pour but le beau par la forme; large, épaisse et courte, avec un grand

[1] Loc. cit., p. 186.

pouce, elle se propose la richesse, la grandeur ; grande et très ferme, elle tend aux plaisirs sensuels. La première procède par l'enthousiasme, la seconde par la ruse, la dernière par les suggestions de la volupté.

Analysant la main artistique *de race*, c'est-à-dire la mieux douée, celle qui a pour but *le beau par la forme*, D'Arpentigny la caractérise par des doigts volumineux à la première phalange, et allant en s'amincissant jusqu'à l'extrémité, en forme de cône. Son pouce est petit et sa paume assez développée. « C'est parmi ces organisations artistiques, ajoute le piquant observateur, qu'on trouve le plus d'invidus n'ayant que les défauts de leur type, c'est-à-dire la sensualité, la paresse, l'égoïsme, la singularité, le cynisme, l'esprit de dissipation, l'inaptitude intellectuelle, l'astuce, le penchant au mensonge et à l'exagération. »

La Main utile est de dimension moyenne, plutôt grande, néanmoins, que petite, doigts noueux à phalange extérieure carrée. Organiser, classer, régulariser, symétriser : telle est la mission des mains utiles. Elles ne conçoivent ni le *beau*, ni le *vrai*, hors des limites de la théorie et du *convenu*.

La Main philosophique a la paume assez grande et élastique. Des nœuds dans les doigts. La phalange extérieure quasi carrée, quasi conique, et formant, à cause du 2e nœud, une sorte de spatule ovoïde, le pouce grand, et indiquant autant de

logique que de décision, c'est-à-dire formé de deux phalanges de longueur égale, ou à peu près.

Par les nœuds, les mains philosophiques ont le calcul, les déductions plus ou moins rigoureuses,



Main philosophique.

la méthode; par la phalange quasi-conique, elles ont l'intuition d'une poésie *relative*; et par l'ensemble, le pouce compris, bien entendu, l'instinct de la métaphysique. Elles plongent dans le monde

extérieur et dans le monde intérieur ; mais elles y cherchent moins la beauté que la vérité, moins la forme que l'essence.



Main psychique.

La Main psychique est de toutes la plus belle et la plus rare. Elle est petite et fine, relativement à la personne. Paume moyenne; les doigts sans nœuds, ou très modiquement ondulés; la phalange exté-

rieure longue et effilée; le pouce élégant et petit. Grande et avec des nœuds, elle a la force et la combinaison, mais elle manque de naïveté.

« Le type psychique, observe l'ingénieux chirognomoniste, n'est pas, comme l'ont prétendu d'agréables romanciers, le partage exclusif des races héraldiques. Rare partout, il existe néanmoins partout, et jusque dans les classes les plus abjectes, où il végète, s'ignorant lui-même, incompris et dédaigné, à cause de son aptitude aux travaux manuels. Apollon, hélas! a gardé les vaches. Les mains artistiques veulent voir l'imagination et l'art partout; les mains carrées, la règle et l'arrangement partout; les mains philosophiques, la raison humaine partout; — c'est la raison divine qu'en vertu de la même loi, les mains psychiques veulent partout voir. »

Enfin *les Mains mixtes* sont celles dont les lignes indécises semblent appartenir à deux types différents. Propres à beaucoup de choses, les mains mixtes n'excellent néanmoins dans aucune.

Tel est le résumé du curieux ouvrage que le capitaine D'Arpentigny a consacré à la *science de la main*.

Afin que mes lecteurs puissent vérifier, *de visu*, l'exactitude de ces assertions chirognomoniques, j'ai reproduit dans ce livre le moulage de la main de trois artistes qui ont porté au plus haut degré l'art de l'exécution instrumentale.

La main du violoniste **Nicolo Paganini** (*voir au frontispice*) est la reproduction d'un moulage appartenant au musée du Conservatoire de musique de Paris. J'estime qu'on peut fixer à l'année 1837 la date de cette œuvre.

Le grand virtuose était donc âgé de 53 ans lorsque Dantan prit l'empreinte de la dextre nerveuse qui anima son archet fantastique.

La main du pianiste **Franz Liszt** (*voir p. 189*) est reproduite d'après un moulage, fait en 1881, par Ch. Verlat, directeur de l'Académie de peinture d'Anvers [1].

A cette époque, Liszt était âgé de 70 ans. La pose anti-pianistique de cette main, trahissant la pensée du célèbre artiste, semble nous révéler qu'il attachait plus de prix à son titre de compositeur qu'à sa qualité de virtuose.

La main du pianiste **Frédéric Chopin** (*voir p. 277*) est la reproduction d'un moulage qui m'a été gracieusement communiqué par Mme Sand-Clessinger.

Cette main fut moulée par Micheli en 1847, c'est-à-dire deux ans avant la mort du poétique compositeur. C'est la mélancolique senestre qui sonna le glas de la *marche funèbre*.

[1] Le possesseur de ce précieux moulage désire le céder, avec les pièces attestant son authenticité.



LA CHIROMANCIE

La main est un pantacle [1].

(DESBARROLLES.)

La Chiromancie [2] est l'art de juger des gens d'après l'inspection des lignes de la paume de la main. Vieux comme le monde, ce genre de divination a été pratiqué par tous les peuples antiques. On lui donne l'Inde pour berceau. Après avoir reçu les hommages des savants, des philosophes et des princes les plus illustres de l'antiquité, cette science est tombée dans le plus profond discrédit. De nos jours elle n'est plus cultivée que par quelques rares diseurs de bonne aventure. Pourtant elle ne méritait

Ni cet excès d'honneur ni cette indignité.

Sous le dernier empire, un homme d'esprit, M. Ad. Desbarrolles, tenta de ressusciter la chiromancie en l'alliant à la chirognomonie.

[1] Pantacle vient de *Pantaculum* (qui contient toutes choses.

[2] Du grec *Cheir*, main ; *manteia*, divination.

Si son livre, *les Mystères de la main*[1], ne fit pas beaucoup d'adeptes, il initia du moins notre siècle sceptique aux secrets merveilleux et aux ingénieux symboles de cette vieille branche de la kabbale.

La Main, professe la chiromancie, est le résumé de l'homme et subit l'influence des planètes. Les astres agissent sur la main de même que le soleil et la lune influent sur la mer, dans le phénomène des marées. Comme à l'origine de la kabbale, on ne connaissait que sept planètes[2], les kabbalistes localisèrent l'influence planétaire en sept petites éminences charnues, dont cinq se trouvent à la naissance de chaque doigt, une au bord de la main et la dernière sur le bord de la paume.

Chacune de ces éminences, appelée *mont*, correspond à une planète, de laquelle, prétendent les chiromanciens, il reçoit une influence favorable ou funeste, suivant sa conformation particulière.

Nous ne nous occuperons ici que des monts artistiques du Soleil, de la Lune et de Vénus.

Le Mont d'Apollon, le dieu des arts, le Soleil, est placé sous l'annulaire, c'est-à-dire à la racine du

[1] *Les Mystères de la Main*, révélés et expliqués. Art de connaître la vie, le caractère, les aptitudes et la destinée de chacun, d'après la seule inspection des mains, par Ad. Desbarrolles (1859).

[2] Les nouvelles planètes, découvertes de nos jours, ne déconcertent nullement nos modernes chiromanciens. «Elles sont trop petites, disent-ils, ou trop éloignées pour avoir sur nos mains la moindre influence.»


MERCURE
APOLLON
SATURNE
JUPITER
Ligne de cœur
Ligne de tête
Plaine de Mars
Mont de Mars
Ligne de vie
VÉNUS
Génération
Matière
LUNE
Pensée
Volonté

doigt qui fait le désespoir des musiciens instrumentistes.

«Apollon, dit M. Desbarrolles, donne le goût des arts (littérature, poésie, musique, peinture), le succès, la gloire, l'intelligence, le génie, la célébrité, la lumière, tout ce qui brille et fait briller ; il donne l'espoir, la conviction d'un nom immortel. Il donne aussi l'amour de l'or, du faste, de la dépense, le goût des riches étoffes, de la célébrité à tout prix. Si le mont manque, c'est existence matérielle, insouciance pour les arts, vie nulle et monotone comme un jour sans soleil. »

« **La Lune** donne l'imagination, la douce mélancolie, la poésie sentimentale, les rêveries et *l'harmonie* en musique. »

« **Vénus** donne la beauté, la grâce, l'amour des belles formes, la tendresse et la *mélodie* en musique. »

En prenant ces théories au pied de la lettre, Bellini aurait été un vénusien et Wagner un lunatique.

Les anciens astrologues prétendaient que l'homme subit pour le reste de sa vie l'influence de la planète dominante à l'heure de sa naissance. Il en reçoit la *signature* indélébile. M. Desbarrolles a dépensé beaucoup d'ingéniosité pour soutenir cette thèse cosmique.

Selon lui, Rossini serait né avec la signature de la planète *Jupiter*.

La naissance de Rossini eut lieu sous une étoile autrement merveilleuse. Né le 29 février de l'année bissextile 1792, le malin maëstro se prétendait quatre fois plus jeune qu'on ne le croyait. « Venu au monde un 29 février, disait-il, je n'ai un an de plus que tous les quatre ans. »

Voici ce que M. Desbarrolles dit des musiciens nés sous l'influence de la planète *Saturne :* « Ils aiment la musique sérieuse, religieuse, chorale, s'adonnent surtout à la science dans l'art, à la partie grammaticale, pour ainsi dire, et en recherchent avec amour les difficultés. Berlioz est un véritable saturnien ; Ambroise Thomas l'est aussi. Beethoven était saturnien à coup sûr. C'est chez les saturniens que l'on trouve les instrumentistes arrivés par la patience à vaincre les plus grandes difficultés, et en général les instrumentistes les plus habiles. Paganini, avare, triste, pâle, noir de peau, maigre, était aussi un véritable type inspiré par Saturne. »

Ces pronostics datent de l'an 1858. Or, 20 ans auparavant, M. de Rothschild recevait la lettre suivante :

« Monsieur le baron,

« Je vous prie de vouloir bien remettre à M. Berlioz les 20,000 francs que j'ai déposés chez vous.

« Recevez, etc...

« Paganini. »

Il faut croire que, ce jour-là, la main du célèbre violoniste s'était débarrassée de son néfaste anneau de Saturne.

La chiromancie possède d'autres indices divinatoires non moins certains que les monts planétaires ; ce sont les lignes qui sillonnent la paume de la main. Ces lignes principales sont *la ligne de cœur, la ligne de tête, la ligne de vie, la ligne saturnienne ou ligne de chance, la ligne hépatique ou ligne du foie, l'anneau de Vénus et la ligne du Soleil.*

Cette dernière ligne, que nous n'avons pu indiquer dans la figure, part de la ligne de vie ou du mont de la lune et trace son sillon jusqu'au mont d'Apollon ou du soleil.

« Si elle est droite, bien creuse, bien nette, longue, si elle ouvre le mont du soleil comme le soc d'une charrue ouvre la terre, elle signifie : célébrité dans l'art, mérite, richesse ou amour de l'or. Ceux-là même qui ne seront pas artistes recevront de cette ligne le désir des belles choses ; ils auront l'œil artiste, s'ils n'en ont ni le goût, ni l'âme. »

Tous les pronostics tirés de la conformation des lignes sont encore modifiés par une foule de signes, points, carrés, rameaux, étoiles, grilles, etc., qu'il serait trop long d'énumérer ici.

Afin de convaincre les incrédules que les merveilleux mystères de la chiromancie avaient pu effaroucher, M. Desbarrolles a interviewé un certain nombre de personnages célèbres qui ont bien voulu

lui tendre la main, afin de mettre en pratique la fameuse devise du temple antique : « *Gnôti seauton*, Connais-toi toi-même. »

Mes lecteurs me sauront gré de mettre sous leurs yeux le portrait de deux musiciens célèbres dont le subtil chiromancien a tracé la silhouette.

AUBER

« Que de qualités la nature ne rassemble-t-elle pas lorsqu'elle veut créer un musicien de premier ordre ? Elle le fait naître poète d'abord, pour comprendre son langage et ses harmonies ; elle lui fait, dès son enfance, trouver un charme dans le bruissement des feuilles, dans le murmure des eaux, dans les soupirs ou les mugissements du vent, tour-à-tour zéphir ou tempête. Elle lui explique aussi la poésie du silence et lui révèle dans chacun de ses effets divers une note, une voix, un nombre pour le grand concert de l'universelle harmonie ; et puis, changeant tout à coup de style, elle le fait calculateur pour le tact et le rythme. Homme positif et poète à la fois, il doit réunir les contraires : la raison et l'enthousiasme, les calculs froids et les inspirations brûlantes. Et, pour attendrir par la grande voix de l'orchestre, pour la faire arriver au cœur, il lui faudra l'amour, la grande puissance génératrice qui fait chanter ; l'amour, c'est la mélodie tou-

chante. C'est animé par l'amour que le musicien atteindra au sublime.

« Auber a été admirablement doué pour la musique, surtout par la planète de Vénus, qui le domine presque exclusivement et qui trace profondément dans ses mains ses signatures.

« Après l'influence dominatrice de Vénus arrivent, en seconde ligne, celles de la Lune, de Mercure et du Soleil ; Saturne domine parfois aussi.

« Mercure a dû lui donner autrefois de l'agilité, de la souplesse et de la grâce. La Lune lui donne encore l'harmonie, les grâces rêveuses, le caprice, que Mercure, réuni à Saturne, règle par la science et la méthode.

« Ce qui frappe le plus, au premier coup d'œil, dans la main d'Auber, c'est la signature de Vénus sous deux formes. Une ligne de cœur immense, enrichie de rameaux au commencement et à la fin, et le mont de Vénus développé et couvert de grilles. Ainsi, amour physique, amour du cœur. Par conséquent, verve, énergie, fécondité inépuisable, grâce et tendresse.

« Il a eu à lutter sans doute, car la ligne du Soleil, comme chez presque tous les gens supérieurs, part chez lui de la ligne de vie (du mont de Vénus) et se brise en traversant la plaine de Mars, puis elle reprend plus haut la ligne de cœur, et là, part d'une île qui indique qu'une femme a contribué à ses succès ; alors elle monte directement vers le mont

du Soleil, où, en se divisant en deux branches, elle creuse un large vallon, ce qui indique, outre le talent et la célébrité, la faveur des grands.

« La ligne de vie, très longue, s'élève vers Jupiter, en se joignant à la ligne de tête, ce qui annonce des désirs de gloire artistique qui doivent être évidemment satisfaits et conduire aux honneurs.

« La ligne de cœur, entamée en deux endroits, indique deux amours qui ont déchiré le cœur.

« La ligne de tête est magnifique; longue et bien tracée, elle traverse la main tout entière et va pencher du côté de l'imagination; c'est la marque d'une grande intelligence tournée vers l'art et le caprice.

« Mais sa puissance, indiquée par sa netteté et sa longueur, peut balancer les élans du cœur et parfois les sacrifier à l'intérêt personnel; toutefois, l'amour sensuel (l'amour des femmes) l'emportera sur les influences de la ligne de tête.

« La saturnienne part du mont de la Lune et va s'unir à la ligne du Soleil.

« La Lune, c'est l'eau, c'est le caprice, c'est le lac paisible, la nuit murmurante, la nuit argentée, le silence, c'est l'harmonie, et quand elle se dirige vers le Soleil comme pour lui demander des reflets, c'est l'imagination qui se défie d'elle-même et vient dorer ses rêves aux lumières de la raison.

« Dans la main d'Auber, la saturnienne, partant de la Lune et montant au Soleil, c'est l'harmonie

d'abord, et ensuite l'harmonie et le caprice illuminés : l'art et la vérité. La saturnienne, c'est la destinée. Sa destinée était donc bien écrite ; elle ne pouvait être heureuse que par l'art et l'harmonie divinisés par l'amour, dont la signature se trouve partout dans ses mains.

« Une ligne, partie de la Lune, va à la ligne de cœur ; c'est bonheur venu par suite des caprices ou de l'amour d'une femme.

« Toutes les lignes de sa main signifient inspiration et raison ; l'amour seul pourrait, par sa puissante influence, déranger ce merveilleux équilibre ; mais l'amour, chez un artiste, ajoute aux qualités.

« Le génie n'est qu'à des conditions pareilles ; l'enthousiasme excessif et déréglé ne conduit qu'à des excentricités folles, à des succès de surprise et sans durée. Le véritable talent n'existe pas sans l'équilibre, que l'on nomme raison ou sagesse.

« En résumé, la main d'Auber est celle d'un véritable artiste, de ce qu'on appelle un homme réellement fort. »

GOUNOD

« Gounod est sous l'influence de planètes qui l'agitent à un degré presque égal.

« Vénus, Jupiter, Mars et Saturne le dominent ensemble ou tour à tour et contribuent à son talent.

Jupiter rend ses cheveux rares et en dégarnit le sommet de sa tête, et, d'accord avec Vénus, il lui donne la mélodie tendre et sérieuse, les manières aimables, le désir de plaire, l'ambition et l'aptitude à goûter les plaisirs sensuels. Mars dore sa barbe et sa chevelure, élargit sa poitrine et couvre d'une légère teinte rougeâtre son teint disposé d'ailleurs à prendre la blancheur et la fraîcheur, signatures de Jupiter et de Vénus.

« C'est Mars qui fait vibrer ses phrases musicales, les agite, les mouvemente. Mais c'est Saturne qui règle l'énergie de Mars.

« Il y ajoute la science et la gravité, auxquelles Mercure et la Lune viennent joindre leurs qualités précieuses : le tact, le goût et l'harmonie.

« Le Soleil illumine ses inspirations en les douant de la sagesse et de la mesure.

« Ainsi gouvernée, la musique de Gounod renferme, en effet, la mélodie donnée par Vénus, la science inspirée par Saturne, qui, forçant Jupiter à lui répondre par son côté divin (la religion !), donne à ses œuvres, et surtout à ses chœurs, une harmonie claustrale et solennelle, son rythme ordinaire, auquel succèdent parfois les trépignements de Mars, les douces et tendres mélodies de Vénus, et les rêveries vagues et estompées de la Lune. C'est de nos musiciens celui qui jette le plus de pâture à l'âme et force le plus à réfléchir.

« Le mont de Jupiter porte le sceau de Jupiter,

ce qui lui donne les qualités hautes et graves de la planète : les intuitions religieuses et contemplatives et la supériorité dans l'art. Il aurait été, s'il ne se fût adonné au théâtre, le premier compositeur de musique sacrée de notre époque.»

« Les doigts de Gounod sont, à la première phalange, sillonnés intérieurement par des raies en travers, qui, à cette place, signifient dispositions à l'enthousiasme pouvant aller parfois jusqu'à l'exaltation extrême; et puis, à partir de cette phalange, des lignes régulières, agréables à voir, et, semblables à un habile travail de burin, descendent le long des doigts et viennent rayer la main tout entière, en indiquant une impressionnabilité, une susceptibilité nerveuse qui, seules, font le grand compositeur ; car de tous les arts, celui de la musique est évidemment le plus sujet aux inspirations, ou, si l'on veut, aux agacements sublimes qui peuvent et doivent parfois aller jusqu'au délire.

« Le mont de Vénus, très développé, sillonné ou agréablement guilloché, indique une nature ardente et portée à aimer, et la ligne de cœur, couverte de lignes entrecroisées occupant la main tout entière, annonce une richesse inépuisable d'affections. La ligne de tête, très longue, marque une haute intelligence, est entrecoupée, surchargée de traits, et annonce en même temps la puissance et le dérèglement des idées d'un artiste véritable. Elle descend vers e mont de la Lune, irritable aussi et

puissamment rayé, et sa pression magnétique en fait émaner des rêves que la belle imagination de l'artiste habille d'harmonieux et splendides accords.

« Il est impossible de trouver une main plus aimante, plus sensitive et plus sympathique.

« Et c'est là, sans doute, la cause de l'impression douce, profonde et mélancolique que sa musique produit sur les organisations délicates, nerveuses et disposées à se recueillir en silence quand elles entendent la voix du véritable poète, de celui qui parle au cœur [1]. »

[1] *Les Mystères de la Main*, p. 548.

LA GRAPHOLOGIE

« Telle main, telle écriture. »

La Graphologie[1] est l'art de juger les hommes par l'inspection de leur écriture. Buffon a dit : « Le style c'est l'homme. » La graphologie ajoute : « L'écriture c'est la photographie de l'âme. »

Cette science, toute moderne, vers laquelle tout le monde est instinctivement porté, a été pressentie par Lavater. « De tous les mouvements de la main et des doigts, dit-il, les plus diversifiés sont ceux que nous faisons en écrivant. Le moindre mot jeté sur le papier, combien de points, combien de courbes ne renferme-t-il pas ? Je distingue dans l'écriture la substance et le corps des lettres, leur forme et leur arrangement, leur position, leur réunion, l'intervalle qui les sépare, l'intervalle qui est entre les lignes, si celles-ci sont droites ou de travers, la netteté de l'écriture, sa légèreté ou sa

[1] Du grec *graphô*, écrire et *logos*, discours.

pesanteur, et si tout cela se trouve dans une harmonie parfaite [1] »

Plus loin, il ajoute : « Que cent peintres, tous écoliers d'un même maître, dessinent la même figure, que toutes ces copies ressemblent à l'original de la manière la plus frappante, elles n'en auront pas moins chacune un caractère particulier, une teinte et une touche qui les feront distinguer. Si cela est pour les œuvres de peinture, pourquoi cela ne le serait-il pas pour l'écriture ? »

Malheureusement Lavater n'a pu formuler les principes de cette science nouvelle. Il jugeait d'instinct, sans règles, sans méthode, par pure intuition, comme Suétone jugeait de l'écriture d'Auguste et comme ce personnage de Shakespeare, s'écriant : « Donnez-moi l'écriture d'une femme je vous dirai son caractère. »

C'est à un Français, M. Michon [2], que revient l'honneur d'avoir, le premier, formulé les principes de la Graphologie et de s'en être fait le propagateur infatigable. Si son œuvre n'a pas été vulgarisée comme elle le méritait, c'est parce que les hommes n'aiment pas qu'on dévoile le secret de les percer à jour. Voilà pourquoi je place la Graphologie parmi les sciences occultes, à la suite des autres sciences de la main, modes d'investigation

[1] « Physiognomonie », Lavater (1772).

[2] « Système de graphologie ». J. H. Michon, 1875.

mystérieux et problématiques auxquels on peut toujours se soustraire en mettant des gants ou en fourrant les mains dans ses poches. L'écriture n'a pas de masque, et quand l'homme écrit, ses instincts, ses passions, ses rayons d'intelligence affluent au bout de sa plume, qui le trahit.

Armé de la lanterne graphologique, je vais essayer d'opérer quelques fouilles à travers les signatures tracées par la main de nos grands musiciens.

Jean-Sébastien Bach. — Les hampes des lettres s'élèvent comme les tuyaux d'un jeu d'orgue, proclamant l'idéalité et la mysticité. Le rangement symétrique de cette triade de noms décèle un esprit d'ordre remarquable. Le peu d'inclinaison de l'écriture indique un cerveau froid et toujours maître de lui. Le point terminant la signature est un signe de défiance, sentiment d'ailleurs bien excusable chez un maître que ses confrères ont tant de fois dévalisé.

Haëndel. — Écriture artistique, plus déductive qu'intuitive, disant plus de science que d'imagination. Les lettres, fortement appuyées et se terminant en massue, indiquent un volontaire et un violent, et le point qui termine sa signature annonce

la défiance. La graphologie ratifie parfaitement l'histoire du trop irascible maëstro qui menaçait

de jeter ses chanteuses par la fenêtre et lançait des timbales d'orchestre à la tête de ses musiciens

Haydn. — Écriture simple, variée, verveuse et pourtant savante, comme la musique du père de la *Symphonie.*

Mozart. — Écriture à la fois déductive et intuitive, indiquant autant de science que d'inspiration.

Une remarque singulière : le *z* est fait en 7. Or l'auteur de *Don Juan* a commencé sa carrière à 7 ans et l'a terminée à 5 fois 7, 35 ans.

Beethoven. — Toutes les lettres de ce nom célèbre sont soudées comme les mailles d'une chaîne. Donc, écriture déductive par excellence, c'est-à-dire tous les secrets des combinaisons de l'art. Le *t* fortement barré en retour indique la

volonté. L'écriture grossissante de la première syllabe décèle ses accès et ses excès de franchise, heureusement calmés par la fin du mot, que semble faire incliner le repentir. Fougue, passion, bonté.

Gluck. — Lettres soudées, décelant la science et le calcul. Écriture pâteuse, trahissant des goûts sensuels.

Grétry. — En lisant cette signature, ne croirait-on pas voir le charmant auteur de *Richard* grimpé sur des échasses, prêt à nous lire ses fameux *Mémoires?*

Chérubini. — Écriture bien caractéristique du méticuleux contrepointiste. Le parafe a

quelque chose du profil d'un hérisson en train de se mettre en boule.

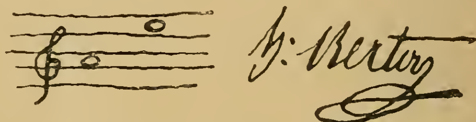
Spontini. — De l'énergie et de la grâce, de l'imagination et du savoir, mais de l'opiniâtreté et du sentiment personnel. Le parafe en trait de procureur a l'air de vouloir prolonger indéfiniment la trace de ce nom glorieux.

Weber. — Facultés bien équilibrées. Abondance de courbes, signe de bienveillance, vivacité d'imagination. Parafe en cor de chasse, parfaitement en harmonie avec l'auteur du *Freyschütz*.

Méhul. — Le premier jambage de la majuscule indique une haute tendance vers l'idéal. Savoir et sim-

plicité. Parafe ayant la physionomie d'un instrument de musique, peut-être d'une des trompettes de *Joseph*.

Berton. — Signature en rébus de l'auteur de *Montano et Stéphanie,* trahissant plutôt l'aimable



improvisateur des *canons* facétieux qu'il se plaisait de chanter à table avec ses amis.

Boïeldieu. — Simplicité, grâce, bienveillance s'épanouissent comme un sourire de la signature de l'auteur de la *Dame blanche*.

Schumann. — Ecriture estompée, illisible comme

une ordonnance de médecin, indiquant un artiste

dédaigneux de la pose. Son affaissement révèle le mélancolique et le découragé et semble faire pressentir le dénouement fatal. Seule l'R du prénom trahit le sentiment de la valeur du poète.

Donizetti. — Quel désordre! Dirait-on que la main qui a tracé ces lettres ait écrit des chefs-d'œuvre! Seule la majuscule révèle encore l'artiste

de race. Mais quelle triste fin! Pauvre Donizetti! On essaya de le traiter par la musique, mais le seul air qui le tira un instant de sa torpeur, fut la scène de folie de sa *Lucie*.

Bellini. — Les fioritures de sa majuscule sont bien dans le style du doux et mélancolique auteur

de la *Norma*, et l'inachèvement de la signature traduit tristement l'état maladif du maëstro que la phthisie enleva à l'art à l'âge de 34 ans.

Chopin. — Encore un grand artiste mort à la fleur de l'âge. Les deux majuscules de son nom délicat se replient sur elles-mêmes comme les ailes d'un oiseau blessé par le chasseur noir. Le parafe en V semble vouloir se crisper encore à la vie, mais déjà tinte le glas de la *Marche funèbre*.

Adam. — Si j'en crois le pronostic découvert par Mme L. Mond[1], l'A majuscule du prénom du maëstro dénoterait un danseur émérite. J'ignore si l'auteur du *Chalet* sut jamais perler un rond de jambe, mais tout le monde sait qu'il eut le génie du ballet : témoin *Giselle*.

Auber. — Écriture intuitive. Parafe septenaire digne d'un artiste habile à jongler avec les sept notes de la musique.

[1] Cours de graphologie comparée.

Hérold. — Écriture déductive. L'inclinaison décèle la sensibilité. L'absence de majuscule et le parafe en clé de sol, raturant la fin de ce nom illustre, indiquent la modestie.

Halévy. — Écriture plus déductive qu'intuitive : plus de science que d'inspiration. Ascendante : désir de gloire. Absence de majuscules : modestie. Courbes : bienveillance.

F. David. — L'f minuscule dit la simplicité de l'auteur du *Désert ;* le lazzo du parafe qui entoure son nom dit son amour de l'isolement du monde ; mais la majuscule de son nom trahit la poésie de sa pensée, et le dièse qui commence son parafe indique que l'artiste a conscience de sa valeur.

Meyerbeer. — Écriture décelant autant d'idées que de savoir. Le jambage du G majuscule s'élance hardiment vers l'idéal, et l'M du nom est travaillée d'une façon originale, avec un petit crochet rentrant où perce le moi. Rapprochement curieux : la signature se termine en 7, or le maëstro est mort à 70 ans.

Gounod. — Facultés bien équilibrées. Un bienveillant ayant le sentiment de sa valeur. Son G majuscule affecte la forme d'une lyre symbolique.

Rossini. — L'auteur de *Guillaume Tell* était seu capable de trouver une façon aussi originale de dire : « Restons-en là. »

Signature musicale de Rossini (Passy, 8 juillet 1863 [1]*).*

1 Dans sa notice sur le maëstro, Silvestri en a reproduit une analogue, datée de Florence, 2 septembre 1851.

Chose étrange : le total des notes et des silences contenus dans cette signature musicale est de 39, le nombre exact d'années que son génie est volontairement resté inactif (de 1829 à 1868).

Berlioz. — Sa signature à l'âge de 16 ans révèle déjà le volontaire et le chevaucheur d'idéal, toutefois avec une pointe de défiance. Dans celle de l'homme mûr, l'écriture est tourmentée, mais grandie par la lutte. On y lit clairement sa conscience du moi et son culte pour les choses gigantesques.

Wagner. — L'absence de solution de continuité, non seulement entre les lettres, mais entre les mots,

indique l'homme de parti pris qui sait ce qu'il veut est où il va. L'inclinaison des lettres décèle le pasionné, l'ardent patriote, mais aussi l'ennemi implacable. La hauteur exagérée de la hampe des lettres est le signe d'un mysticisme exalté, d'un idéalisme outré. Son W affecte la physionomie de l'oméga grec, comme pour symboliser en son nom le dernier mot de l'art.

Nourrit et **Duprez.** — Deux rivaux. Le désir de briller, la fièvre de la gloire se lit dans la majus-

cule de leurs noms. Voyez l'N de Nourrit, dont le jambage sert de parafe, et le D de Duprez, relié d'une façon insolite aux lettres voisines.

Combien différents ces deux caractères! Chez le premier, c'est l'intuition qui domine; chez le deuxième, c'est le savoir. Hommes de lettres tous les deux, leur destinée fut bien différente. Nourrit, dévoré par le spleen, s'est suicidé à 37 ans; Duprez est mort octogénaire, une chanson aux lèvres.

Une remarque m'a frappé en comparant les parafes des musiciens. Les grands compositeurs semblent le dédaigner comme une vaine parure; au moins, quand ils l'emploient, en usent-ils sobrement. Plusieurs ont même, comme on dit en graphologie, une signature royale. Les exécutants, au contraire, abusent du parafe. Il semble que l'immobilité habituelle du penseur et l'agitation continuelle de l'interprète se trahissent dans le parafe. Les pianistes et les violonistes excellent surtout à

tracer les parafes les plus compliqués. Si quelques-uns, comme Liszt, négligent d'arpéger un parafe,

c'est qu'ils sont emportés par la fougueuse chevauchée de leur folle du logis. D'ailleurs, chez Liszt le maëstro primait le virtuose.

La main du pianiste, habituée à se mouvoir en ligne droite, affectionne le parafe horizontal, ainsi qu'on peut le voir dans la signature de Thalberg.

La main des violonistes, experte en l'art de faire décrire à l'archet toutes les courbes imaginables, joue avec le parafe les airs les plus variés. Il semble être le microcosme de leur jeu instrumen-

tal. Jugez-en par ce trio de violons célèbres. Ne croirait-on pas voir jaillir de l'archet de Paganini

quelque passage de son fantastique *Carnaval* et surgir du Tourte de Vieuxtemps les arpèges de sa

Fantaisie-caprice? Quant à Ole-Bull, sa main ne semble-t-elle pas avoir voulu retracer la lutte ter-

rible de sa fameuse fantaisie du *Bœuf dévoré par le tigre?*



UNE

INTERVIEW DANS L'AUTRE MONDE



CODA

UNE

INTERVIEW DANS L'AUTRE MONDE

CODA



Bravo! Bravissimo!...
(*Histoire romaine.*)

Le veau d'or est toujours debout...
(*Faust.*)

Que votre main gauche ignore...
(*Évangile selon saint Jean.*)

Ombre légère...
(*Pardon de Ploërmel.*)

Nous venions d'achever le final d'un des derniers quatuors de Beethoven, quand minuit sonna. Impressionnés par l'œuvre énigmatique du maître, nous gardions le silence, prêts à coucher dans leur étui nos instruments dont les cordes palpitaient encore.

— Messieurs, dit le second violon, si, du haut de sa dernière demeure, Beethoven a pu nous entendre, j'espère qu'il doit être content de nous.

— Malheureusement, répliqua l'alto, le maëstro est sourd et puis il demeure si loin, depuis que messieurs les spirites ont eu l'idée baroque de le loger dans la planète Saturne.

— Je vous en prie, interrompit le violoncelle, n'attaquez point les spirites :

De leur suite je suis.

Un concert d'exclamations accueillit cette révélation inattendue.

— Quoi ! Vous faites tourner des tables ? Vous évoquez les esprits ? Pourriez-vous nous donner une séance ?

— Je me mets immédiatement à votre disposition, répondit en souriant le disciple de la clé de fa.

— Diable ! m'écriai-je, je ne possède ici aucun guéridon capable de lever les pieds à votre appel.

— Cet intermédiaire est inutile. Étant médium, je puis vous mettre en contact direct avec les esprits.

Et, malgré l'heure avancée de la nuit, nous nous assîmes, l'esprit agité à la fois par un sentiment de curiosité et de doute.

Le violoncelliste souffla les bougies des pupitres, baissa la lampe et se retira dans un coin de la chambre plongée dans une demi-obscurité.

Qu'allait-il se passer ? Nos cœurs battaient d'anxiété.

— Je suis à vos ordres, dit le médium.

Pour ma part, je n'étais pas fâché de pénétrer dans les arcanes de cette secte mystérieuse et de pouvoir mettre à l'épreuve et, au besoin, de prendre en défaut un des émules d'Allan Kardec.

Notre violoncelliste étant entré depuis peu dans notre association, je résolus de l'interroger sur mon livre que l'on venait de mettre sous presse et dont j'étais absolument sûr qu'il ignorait le premier mot.

— Mon cher confrère, lui dis-je, je désirerais avoir l'opinion d'un grand critique musical sur mon *Histoire de la Main*. Est-ce possible ?

— Parfaitement, répondit le médium. Voulez-vous que j'évoque Fétis, Kastner, Berlioz?...

— Berlioz! Berlioz! nous écriâmes-nous en chœur.

— Soit. Veuillez-donc vous mettre en contact avec moi.

Je lui donnai la main. Il resta quelque temps pensif.

— Je viens, dit-il, d'évoquer l'esprit du grand compositeur, qui est en train de prendre connaissance de votre ouvrage. Tout à l'heure il vous parlera par ma voix.

Nous retenions notre respiration, attendant avec impatience que l'oracle daignât parler.

— Écoutez, fit le médium, c'est lui!... « Je viens de parcourir ta monographie musicale de la main.

Aura-t-elle du succès? Oui et non; ni oui, ni non...

Les livres, en France, ont le sort des opéras :

Beaucoup d'épelés, peu de lus.

Tu as bien fait de considérer une partie de tes futurs lecteurs comme de grands enfants, en leur dorant la pilule par des anas et des intermèdes divertissants. Seulement ton livre contient deux trous énormes qu'il importe de remblayer au plus tôt, s'il en est temps encore.

Il ne suffit pas, disait jadis un de mes heureux confrères, d'avoir la chance d'avoir du talent, il faut encore avoir le talent d'avoir de la chance.

Or, au théâtre comme au concert, ce sont les phalanges romaines qui dispensent cette chance aux affamés de gloire. Et c'est à un chanteur couronné, à un empereur romain, à sa majesté Néron, que revient l'honneur de cette superbe invention.

« Le bruit de deux mains qui claquent l'une contre l'autre, a dit un expert en l'art de la main, le prestidigitateur Robert Houdin, les trépignements, les clameurs incohérentes par lesquelles le public témoigne sa satisfaction dans un théâtre sont certainement, comme harmonie, le bruit le plus discordant que l'on puisse entendre ; mais rien n'est plus doux à l'oreille et au cœur de celui qui en est l'objet [1]. »

[1] Le spirituel physicien raconte dans le grand dictionnaire du XIXe siècle, qu'un directeur de théâtre de province

Tu aurais donc dû esquisser dans un chapitre de ta monographie le rôle important que les *Chevaliers du battoir* ont joué dans l'histoire de la musique, les opéras mort-nés qu'ils ont galvanisés en escamotant un four et en le transformant en simili-succès, les mauvais chanteurs qu'ils ont portés aux nues, en faisant prendre au public des vers-luisants pour des étoiles.

imagina une claque mécanique, une sorte de *piano-claque* dont il fait ainsi la description. «Sous les planches du parquet qui forme le parterre, qu'on se figure fixés, à quatre endroits différents, des marteaux articulés et disposés de telle sorte qu'on puisse les faire frapper de loin en tirant une ficelle. Le choc de ces marteaux a pour but de simuler celui d'une canne. A quelques mètres des marteaux, et vers le centre de la salle, sont installés deux instruments qui imitent, à s'y méprendre, le claquement des mains. Ce sont deux larges castagnettes garnies de peau. Une ficelle fait rapprocher les deux coquilles l'une de l'autre. Le bruit de ces claqueuses mécaniques pénètre dans la salle par des ouvertures placées au-dessus d'elles et dissimulées par les sièges des spectateurs. Les six cordes aboutissent dans un endroit du théâtre ignoré de tous, et sont reliées à six fortes touches en bois disposées comme celles d'un piano.

On comprendra facilement le jeu de l'instrument : à certains passages d'une pièce, indiqués à l'avance par le directeur, le machiniste posait le doigt sur une touche ou sur une autre, frappait de petits coups, tantôt à droite, tantôt à gauche, comme le font avec leurs cannes des gens impatients d'applaudir. Il était bien rare que le public ne répondit pas à cet appel. Dans ce cas, notre machiniste mettait en œuvre ce qu'il appelait le grand jeu; tous les engins approbateurs se faisaient entendre à la fois et venaient se mêler aux applaudissements réels des spectateurs.»

Avoue qu'il eût été fort amusant pour les lecteurs d'étudier de près le tarif des applaudissements auxquels tant d'illustres farceurs doivent leur réputation [1].

Au théâtre, le chef de claque est une puissance avec laquelle il faut compter.

Dans la salle, c'est au centre
Que l'on voit trôner son ventre:

[1] V. Couailhac a dressé ce tableau humoristique du taux des applaudissements au théâtre :

Salve ordinaire. .	5 fr.	Tirade enlevée. . .	15 fr.
Salve redoublée .	20 fr.	Trois salves. . . .	25 fr.
Rappel simple . .	25 fr.	Rappels illimités . .	50 fr.

Murmures d'effroi exécutés comme si la force manquait pour applaudir . . . . 15 fr.
Applaudissements, contrariés d'abord, puis enlevés, comme dans le cas où la partie saine du public l'emporte sur une cabale . . . . 32 fr.
Long gémissement suivi d'applaudissements, à la fin d'une scène de meurtre 12,50
Ricanements . . . . 5 fr.
Rires. . . . . 8 fr.
Rires francs . . . . 10 fr.
Exclamations: « Ah! qu'il est drôle! ah! qu'il est amusant ! » . . . . 15 fr.
Exclamations superlatives : « Ah ! qu'il est donc drôle ! Ah! qu'il est donc amusant ! » . . . 20 fr.
Les phrases: « Ah! quelle bonne troupe! C'est mieux qu'à l'Opéra! Quel directeur que M. X... » forment l'objet d'une des clauses d'un traité passé entre le directeur et le chef de claque.

(*La Vie au théâtre.*)

In medio stat virtus.
Il fait relever la toile
Et sa main crée une étoile :
Finis coronat opus.

C'est avec ce grand manuductor que le maëstro règle les détails du lancement de la pièce :

— Ici, Auguste, il me faudra trois *salves ;* là vous crierez *bis*...

— Hum ! c'est dangereux... Enfin, ayez quelques amateurs pour *attaquer*, et je les suivrai, *si cela prend.*

Voilà comment un certain nombre de mes collègues ont escaladé l'escalier de la célébrité. *O tempora ! O mores !...*

La seconde lacune de ton livre me rappelle la fable du *Singe montrant la lanterne magique*. Ta monographie musicale de la Main n'a oublié que d'étudier le rôle capital joué par la main des musiciens dans la question du Capital. La musique en chiffres (rien de Galin-Pâris-Chevé), but suprême pour les gens qui font de l'art pour de l'argent et dont les doigts croches aiment à froisser le papier Joseph et à glisser les rondes dans leurs poches ; musique sublime dont l'exécution exige une dextérité particulière et dont les sons (j'allais dire les sous) font pousser à leurs adorateurs des soupirs de satisfaction idéale !...

O Beethoven ! ô Mozart ! Jamais vos pages im-

mortelles n'ont été souillées par le contact de la clé de la caisse.

De nos jours, le fils d'un banquier a fait chanter à l'Opéra :

Oui, l'or est une chimère...

aphorisme ironique auquel un confrère a riposté par cette constatation peu consolante :

Le veau d'or est toujours debout...

La musique en chiffres n'est pas une science occulte et le public peut, tous les jours, en admirer les beautés éparses dans toutes les gazettes Ici, c'est un opéra, chef-d'œuvre frais éclos du cerveau d'un maître, dont les éditeurs se disputent, à coups d'enchères pactoléennes, la bienheureuse possession. Là c'est une étoile du chant sur laquelle tous les directeurs de théâtre braquent à l'envi leur télescope d'or. Le chiffre des offres s'étale majestueusement dans les colonnes de la presse, faisant bâiller les badauds et sourire le sceptique qui, nouveau saint Thomas, sachant que les deux traitants ont le même intérêt à dièser leurs chiffres et à jouer de la grosse caisse pour attrouper la foule, demande à voir le contrat pour croire au traité.

Nous sommes bien loin du temps où Sophocle se contentait, pour tout droit d'auteur, d'une simple couronne de chêne. Ce n'est pas que les artistes

modestes détestent les couronnes, mais il faut qu'elles entourent la tête d'un Louis ou d'un Napoléon.

On parlait un jour de l'opéra nouveau d'un compositeur en renom, et l'on prétendait que sa pièce était sans intérêt.

— C'est une calomnie, s'écria un pince-sans-rire. Il est impossible que cet artiste-là ait fait quelque chose sans intérêts...

Le poète Colletet reçut de Richelieu 600 livres d'argent pour six vers contenant la description de la pièce d'eau du jardin des Tuileries. Lulli, pour une simple batterie de tambour de quelques mesures qu'il avait composée pour le duc de Savoie, reçut le portrait de ce prince enrichi de diamants valant mille louis.

Si la pluie d'or n'arrosait que des œuvres géniales, le symbolisme pourrait peut-être les faire accepter comme une émanation naturelle du rayonnement de la chevelure d'Apollon. Hélas! n'a-t-on pas vu, de nos jours, une méchante opérette ou une simple valse rapporter à leurs auteurs plus d'argent que Beethoven n'en toucha jamais pour ses neuf immortelles symphonies. Le doigter de la bourse était si peu familier au grand homme.

C'est surtout parmi les chanteurs que l'on rencontre les plus habiles financiers.

La voix est un banquier donné par la nature.

« — Pourquoi donc, messieurs, appelez-vous la

voix de ma fille un *diamant?* demandait la mère d'une étoile lyrique.

— Tiens ! dit l'étoile, c'est à cause de mes feux.

— C'est vrai, ajouta le directeur, on est forcé d'enchâsser un diamant dans l'or.

— Ne savez-vous pas, hasarde un ténor fatigué, que le diamant ne s'use que par lui-même.

— Pour moi, fit le docteur, le diamant c'est un morceau de charbon.

— Tu vois, maman, s'écrie l'étoile, ça fait de la braise [1]. »

Les diamants lyriques se font payer cher leur rareté. Et, en finance comme en musique, ce sont les divas qui ont les notes les plus élevées.

La Gabrielli ayant demandé 5000 ducats à l'impératrice de Russie pour chanter deux mois à Saint-Pétersbourg, la souveraine répondit : « Je ne paye sur ce pied-là aucun de mes feld-maréchaux. »

— En ce cas, fit la Gabrielli, Votre Majesté n'a qu'à faire chanter ses feld-maréchaux.

L'impératrice paya les 5000 ducats.

Les marchands de faux diamants exposent dans leurs vitrines des fac-simile du Régent, du Sancy et de la Mer-de-Gloire, avec le chiffre des sommes fabuleuses que les têtes couronnées ont dû verser pour acquérir ces brillants cailloux. Tu aurais dû faire dans ton livre une exposition analogue, en

[1] « L'argot musical ». E. G.

énumérant la musique en chiffres exécutée par les Normas, les Marthas, les Almavivas, les Arnolds, les Rosines, les Favorites et toutes les étoiles formant la voie lactée de l'art lyrique. Cette galerie de diamants eût été intéressante à étudier. On y eût admiré Tamberlick demandant, pour son ut dièse, un cachet de 2500 fr. [1], l'Alboni ne chantant dans aucun concert à moins de 3000 fr. par soirée, la Malibran se faisait payer à Londres au cachet de 3750 fr., la Catalani touchait au même endroit 5000 fr. pour chanter le *God save the Queen*, la Nilsson faisait monter le cachet à 6000 fr. et la Patti à 10,000 fr.

J'ai calculé que si cette diva avait été payée en gros sous, elle aurait mis, à vérifier son compte,

[1] « Pour donner une idée du prix de revient de ce que chante un ténor à 100,000 francs, prenons un exemple dans *Guillaume Tell*. Arnold chante :

« *Ma* (1 fr.) *présence* (3 fr.) *pour vous est peut-être un outrage* (9 fr.).

« *Mathilde*, (3 fr.) *mes pas indiscrets* (5 fr.).

« *Ont osé jusqu'à vous* (6 fr.) *me frayer un passage* (7 fr.).

Total pour Arnold : 34 fr. Mathilde répond :

« *On pardonne aisément* (3 fr. 50) *des torts que l'on partage* (3 fr. 50).

« *Arnold*, (1 fr.) *je vous attendais* » (2 fr. 50).

Total pour Mathilde: 10 fr. 50. Remarquez que nous ne comptons la prima dona qu'à 50,000 fr. Nous supposons au moins sept représentations par mois, et un rôle de 1,100 notes chaque fois. Ainsi cinq petits vers coûtent à la direction 44 fr. 50. C'est roide ! »

(*La langue théâtrale*. A Bouchard.)

juste le temps que dure une représentation du *Barbier de Séville.*

On a dit que la Grisi avait recueilli à Londres, en une seule soirée, la somme de 60,000 fr. et qu'un barnum avait offert un million à Rossini pour chanter pendant six mois le rôle de Figaro.

Aujourd'hui le traitement d'une étoile de moyenne grandeur dépasse le total du budget de tout le personnel de l'Opéra du siècle dernier.

Le diamant intermittent des pensionnaires honoraires coûte encore plus cher que celui des étoiles. En 1824, Mlle Demery Gloscop, engagée à raison de 25,000 fr. par an, ne chanta qu'une seule fois pendant une période de trois ans, ce qui porta le cachet de sa soirée à la somme de 75,000 fr. [1]

Que l'on compare ces chiffres suraigus aux notes graves touchées par les musiciens instrumentistes dont le cachet, par soirée, oscille de 3 à 5 fr. Il est vrai qu'ayant l'avantage de connaître la musique, ils peuvent augmenter leur budget en courant le cachet, dont le chiffre idéal n'a jamais été atteint que par deux professeurs : Lablache, qui, pour une leçon de chant à la reine d'Angleterre, reçut 1000 fr., et mon ami Paganini, dont quelques riches amateurs payèrent les leçons à raison de 2000 fr. le cachet.

[1] « Le théâtre d'autrefois et le théâtre d'aujourd'hui ». (De Lyden).

Un chanteur vous dirait que nos modernes musiciens d'orchestre peuvent se considérer comme de véritables Crésus en comparaison des pauvres harpeurs du XVe siècle, à qui leurs mécènes princiers octroyaient un maigre écu par mois. Vous pourrez lui répondre que, dans l'autre monde, les harpistes sont payés encore moins cher et que nos anciennes divas y sont condamnées à chanter *gratis, pro Deo, in sæcula sæculorum. Amen!* »

Le médium se tut et, voyant que cette scène d'évocation nous avait fort impressionnés, il poussa un éclat de rire qui nous rappela à la réalité.

— Hé bien, messieurs, dit-il, que pensez-vous de cette interview?

— Très suggestive. Quel bavard est-ce Berlioz! Le séjour de l'Élysée n'a point mis une sourdine à sa verve caustique ..

— Ne vous en plaignez pas, reprit notre spirite, sa critique vient de fournir à l'ouvrage de notre ami les matériaux d'un chapitre complémentaire : *La main et la musique financière.*

— Avant de me remettre à tisser ma toile, lui répliquai-je, je serais curieux de savoir si l'auteur des *Troyens* n'a pas lui-même commis quelque oubli.

— Voulez-vous que je consulte un des esprits les plus experts en cette matière délicate, une des princesses de la rampe?

— Oui, oui, criâmes-nous en chœur.

— Redonnez-moi donc la main, reprit le mé-

dium. Je vais évoquer une des plus brillantes étoiles du passé, Giulia Grisi.

Chacun de nous se repelotonna sur son siège, s'apprêtant à entendre la voix de la grande artiste en qui s'étaient incarnées les Norma et les Desdemona dont les accents tragiques avaient soulevé les applaudissements du monde musical.

Le médium nous fit signe que l'esprit allait parler.

— « Celle que tu viens d'invoquer, dit-il, ne peut se rendre à ton appel. A titre d'amie, elle m'a priée de la suppléer, tâche flatteuse que je ne saurais toutefois remplir qu'à la condition de laisser le masque de l'incognito sur mon visage de femme.

La légende raconte qu'un vieux roi de France, compatissant aux malheureux, ne dédaignait pas de toucher leurs plaies pour les guérir. Eh bien! l'art musical ressemble à ce bienfaisant monarque : il sait toucher les cœurs des heureux de la terre pour guérir les déshérités de la vie de leurs maux et de leur misère.

Qu'un incendie éclate, qu'une inondation surgisse, qu'un coup de grisou ébranle le sol, qu'une tempête jonche la grève d'épaves sinistres, que la famine, la peste ou la guerre montrent leur tête horrible en un coin quelconque de la terre, la Musique apparaît. Elle chante et sa voix, dominant le tumulte des catastrophes, lance au monde un appel à la fraternité ; elle chante et ses notes,

toutes vibrantes d'amour et de pitié, se changent soudain en une rosée bienfaisante, et les veuves et les orphelins tournent vers elle leurs yeux noyés de larmes et les blessés de la vie tendent vers elle leurs bras tremblants, en lui criant : Merci !

On nous a souvent reproché avec bien de l'amertume d'ouvrir la main pour recevoir le prix de notre talent. On oublie que la plupart des artistes ont le cœur sur la main et que cette main ils savent au besoin l'ouvrir toute grande pour donner.

Un jour, un musicien célèbre que l'envie s'efforçait de faire passer pour un avare, fait à l'auteur de la *Symphonie fantastique* un cadeau royal de 20,000 fr.

Un autre jour, hier, une cantatrice que je ne puis nommer, fait à l'assistance publique, aux écoles et aux hôpitaux de la ville de Paris un legs représentant une valeur de plus de deux millions.

Comptez-vous beaucoup de Crésus qui se soient montrés aussi généreux que ces artistes ? Concluez. »

La voix de l'esprit s'arrêta, et chacun de nous, frappé par ses dernières paroles qui avaient involontairement trahi son incognito, s'écria : C'est l'Alboni !

Mais le médium nous fit un signe.

— Un autre esprit, nous dit-il, demande à ajouter quelques mots au plaidoyer que vous venez d'entendre. Écoutez.

Surexcités au plus haut degré par cette scène étrange, nous nous taisions, retenant notre souffle. On aurait entendu le battement précipité de nos cœurs.

— « Mortels, dit l'esprit, je suis le sphinx anonyme dont le chien fidèle est l'X énigmatique.

Quoique habitant le royaume des ombres, je reste quand même un nombre tétraforme... L'astre se couche, mais ne meurt point. Le génie non plus...

Mon nom aurait dû retentir dans ton livre comme un *leitmotiv*, proclamant hautement la part qui m'est due dans l'histoire musicale de la main...

Hier, mes deux mains façonnaient l'art de demain.

Aujourd'hui mon œuvre est dans toutes les mains... Que dis-je! Je suis la Main même et chaque mortel peut, à son gré, ressusciter mon profil ornithologique...

La page 65 du 13e tome de ta bibliothèque te dévoilera le mystère de ma puissance occulte et te révèlera l'origine de mon universalité...

Je retourne au pays des ombres... *Hojo to ho! Heiaha!...* »

Je courus arracher le volume de son rayon et l'ouvris fiévreusement à la page désignée où nous vîmes avec stupéfaction se profiler la silhouette de Richard Wagner [1].





[1] Wagner en caricatures. (Grand-Carteret).



TABLE DES MATIÈRES



Pages

Un Procès sensationnel. Ouverture. 1

PREMIÈRE PARTIE

LA MAIN ET LES BASES DE L'ART

CHAPITRE Ier. — La Main et la Notation 13

La main et la portée musicale. — L'écriture neumatique. La portée du plain-chant. La portée de cinq lignes. La main de Rameau. Les mains de Wilhem.

La main et la musique en chiffres. — Origines de la musique chiffrée. — Sa phonomimie.

La main et les tablatures. — Tablature des Chinois. Les anciennes tablatures des luths, des violes et des instruments à clavier. La tablature moderne des instruments à souffle.

La main chez les aveugles. — Rôle de la vue dans le jeu instrumental. La serviette de Mozart. Le manque de touche des improvisateurs. La musique et les concerts d'aveugles. Les notations en épingles, en cire et en chapelet. Rameau précurseur de Haüy. Leurs systèmes. L'anaglyptographie de Braille. Sa double notation. Système de Josset.

Pages

CHAPITRE II. — La Main et la Tonalité 43

La main harmonique des Chinois. — Les 6 lu mâles et les 6 lu femelles. Leur origine fabuleuse. Les modes. La circulation du son fondamental. Les 7 principes et les 5 compléments. La main harmonique. La tonique et le mont d'Apollon.

La main harmonique des Latins. — Les 5 tétracordes grecs. Les 7 hexacordes latins. Origines de la gamme, du bécarre et du bémol. Les muances de la musique en lettres et les syllabes de mutation de la musique en chiffres. Parallèle entre le système des Grecs et celui des Latins. Analogie de leurs procédés de solmisation. Les 4 syllabes des Grecs et les 6 syllabes de Guido. La main harmonique. Son type primitif. Les muances dans le langage proverbial.

Les Harmonies de la Main. Entr'acte 73

CHAPITRE III. — La Main et le Rythme 83

Rôle de la main dans les anciennes mesures de longueur. Usage de la main dans l'enseignement des valeurs musicales.

Les batteurs de mesure. — La main, hiéroglyphe musical chez les Égyptiens. Origine des instruments de percussion. Le coryphée des Grecs et le manuductor des Latins. L'arsis et la thésis. Diverses manières de battre la mesure chez les peuples. Locutions proverbiales : battre la musique, battre le sol fa. La musique à l'église et le bâton de chantre. Le sceptre de Charlemagne. Le rouleau de musique. La canne de Lulli. Le mouchoir de Fétis. L'archet moderne.

La Main et le Progrès. Entr'acte 97

Pages

DEUXIÈME PARTIE

LA MAIN ET L'EXÉCUTION INSTRUMENTALE

CHAPITRE IV. — La Main droite et la Main gauche 107

Le tact, le tasto, la tastiera et la toccate des Italiens. Le toucher et les touches. Sensibilité tactile des instrumentistes. Maladresse de Mozart et de Beethoven.

La droite et la gauche à travers la langue et les mœurs des peuples. Les amphoristères. La droite dans les lettres et les beaux-arts. La senestre de Berlioz. Les musiciens ambidextres. La droite et le rythme. La tibia dextra et la tibia sinistra des anciens. La droite et les sons aigus, la gauche et les sons graves. Le chœur et l'orchestre modernes.

CHAPITRE V. — La Main et les Instruments de percussion. 121

La musique des chimpanzés. Les origines de la percussion rythmique. Désignation mimologique des instruments percutés.

Première évolution. — Bruits produits par le choc de deux corps sonores provoqué par une secousse de la main : le sistre, les cliquettes, les castagnettes, le tintinabulum et le chapeau-chinois. Bruits produits par le choc d'un plectre sur un corps sonore : le triangle, le tam-tam, les cloches, le tambourin, la grosse caisse, le tambour. Bruits produits directement par le choc de la main sur le corps sonore : le tympanon, le tambour basque, le darabouka.

Seconde évolution. — Sons musicaux produits en frappant avec un plectre une série de corps sonores organisés : le claquebois, le lithophone, le jeu des timbres, les timbales, le tambourin à cordes et le cymbalum.

Pages

Troisième évolution. — Application du clavier aux instruments percutés : la régale de bois, le glockenspiel et le piano.

CHAPITRE VI. — La Main et les Instruments a souffle 129

Lea origines : le roseau et la première flûte. La flûte de Pan. La flûte à trois trous et le doigter instrumental : le galoubet et la gamme chromatique. La flûte double des anciens. La flûte à six trous. Les doigters fourchus.

Les clés. La flûte à pédale. Le basson double de Hændel. Multiplication des clés. Le système de Bœhm. Tableau du rôle des doigts dans le mécanisme de la flûte, du hautbois, de la clarinette et du basson. Une vieille locution proverbiale.

La trompette : le tuba et le cornu des anciens. Le ramsinga des Indous. Le cor et les sons bouchés. Le trombone à coulisse. Le trombone basse à manivelle.

Les clés. La trompette à clés, l'ophicléide et le saxophone. Tableau du rôle des doigts dans la manœuvre des instruments à clés.

Les pistons. Le cornet à trois pistons et la gamme chromatique. Le sax-horn basse à quatre pistons. Le système de Sax à six pistons indépendants. Tableau du rôle des doigts dans la manœuvre des instruments à pistons. Le saxhorn-bourdon et le saxotonnerre.

CHAPITRE VII. — La Main et les Instruments a cordes pincées 149

Les origines : le chant de l'arc et la première harpe. La lyre et la harpe polycordes.

Le pincer : Les doigts et le plectre. Le pincer chez les anciens. Hypothèses. Le pecten.

Les harpes, les harpeurs et les harpistes. La harpe solitone et la harpe à pédales de Hochbrucher. La

Pages

harpe à double mouvement de S. Érard. La harpe chromatique. La tenue et le pincer de la harpe.

Les psaltérions : Le kin et le chê des Chinois, le qânon des Arabes, le kinnor des Hébreux, le santir des Persans et la cythare des Égyptiens. La lyre du nord. Le tympanon et le zimbalon des Hongrois. Origines du doigter des instruments à cordes. La cithare horizontale.

Les guitares: l'éoud égyptien, le poun-goum chinois, la kuitra arabe, la vina indoue, le cithre, la mandoline et la guitare espagnole. Le manche et les sillets divisionnaires. Le pincer des guitares : les doigts et le plectre. Le samsin japonais, le luth, l'archiluth, le théorbe et le chitarrone. La guitare à six cordes. La mandoline et la mandore.

CHAPITRE VIII. — LA MAIN ET LES INSTRUMENTS A ARCHET. 164

Les origines : la roue, l'arc et l'archet. Le ravanastron et l'omerti des Indous. Le kemanghé des Arabes. L'ur heen des Chinois. L'esrar et la sarugie des Indous. Le crouth trithant et le crouth à six cordes. Le rebec, la vielle à archet, la rubèbe et la gigue. La tenue verticale des Orientaux et la tenue horizontale des Européens.

Les violes : la violette, l'alto, le ténor, la basse et la contrebasse de viole. L'accord par tierces et par quartes. Les sillets divisionnaires. La viola pomposa de Bach. La viole d'amour.

Le quatuor moderne : le violon, l'alto, le violoncelle et la contrebasse. L'accord par quintes. La suppression des sillets. Le doigter du quatuor. L'octo-basse de Vuillaume.

Le démancher. Les 24 violons du roi. Gare l'ut ! De Corelli à Paganini. Le pouce et le démancher. Le doigter des maîtres du violon. Les doubles et les

Pages

quadruples cordes. Le pincer. Les duos pour un seul violon et le doigter multiple. Les abus du doigter : les glissés et les tremblés.

L'art de l'archet. L'archet des joueurs de crouth. L'archet de Dragonetti. L'archet des joueurs de viole et des joueurs de kemanghé. L'archet de Tartini. L'archet de Viotti. Capacité du coup d'archet. La gamme muette de Viotti.

CHAPITRE IX. — La Main et les Instruments a clavier 189

Origines du clavier. L'organistrum. La vielle à roue. Le carillon. Le glockenspiel.

L'orgue hydraulique. L'orgue pneumatique. L'orgue de Winchester. Les registres. Les orguettes. L'orgue expressif. L'orgue de Saint-Sulpice. Le levier pneumatique.

Le clavicorde. La virginale, l'épinette et le clavecin. Le clavecin à marteaux. Le piano.

L'évolution de la main dans le toucher du clavier : le jeu à coups de poings, les anciens doigters. Le toucher de l'orgue et le jeu de Bach. Le toucher du piano et le jeu de Liszt.

La vitesse d'exécution sur le piano. Habeneck au concours de piano. La main de Liszt et la main de Thalberg. Les quadrumanes.

CHAPITRE X. — Les Gymnases de la Main 215

Rôle des doigts dans l'exécution instrumentale : le pouce, l'index, l'auriculaire et le médius. Études instrumentales : Bach et Schaunard. Les instruments muets. Les professeurs muets : le guide-mains.

La gymnastique empirique. Le dactylion, le sténochire, le digital, le clavigrade et le chirogymnaste.

Pages

H. Herz et Schumann : leurs instruments de torture.

La gymnastique scientifique. Examen anatomique de la main. Une séance de la Société du Puff couronné. Le mécanisme du toucher, par Mme Jaëll. Les grandes mains et les petites. Les extensions de Liszt et de Paganini. La main estropiée de Locatelli. Les ectrodactyles. La prise de tabac de Grétry. Le violoniste sans bras. Les polydactiles : Anne de Boleyn. Le bâton de Bach. Un duel au clavecin. Dynamique du jeu instrumental. Le poids d'un concerto. Cannes musicales et tourne-pages.

LA MIMIQUE DES MUSICIENS. Entr'acte 259

TROISIÈME PARTIE

LA MAIN DES MUSICIENS DEVANT LES SCIENCES OCCULTES

CHAPITRE XI. — LA CHIROGNOMONIE. 279

Lavater et le capitaine D'Arpentigny. La paume de la main. Les doigts lisses, noueux, spatulés, carrés, pointus. La prédominance du pouce. Les grandes mains, les mains fermes et les mains molles. Les sept types de mains. La main de Liszt et la main de Chopin.

La chiromancie. — Desbarrolles et la kabbale moderne. Les influences planétaires. Les monts d'Apollon, de la Lune et de Vénus. Jupiter, Rossini et le 29 février. Saturne, Berlioz. Ambroise Thomas, Beethoven et Paganini. Les lignes de la main. L'horoscope d'Auber et de Gounod.

Pages

La graphologie. — Lavater et l'abbé Michon. Analyse graphologique de la signature de S. Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck, Grétry, Chérubini, Spontini, Weber, Méhul, Berton, Boïeldieu, Schumann, Donizetti, Bellini, Chopin, Adam, Auber, Hérold, Halévy, F. David, Meyerbeer, Gounod, Rossini, Berlioz, Wagner, Nourrit, Duprez, Liszt, Thalberg, Paganini, Ole-Bull et Vieuxtemps.

Une Interview dans l'autre Monde. Coda 325



TABLE DES FIGURES

Pages

La Main de N. Paganini (Frontispice).
Les Mains de Wilhem 19
La Main chromatique 20
Phonomimie de la musique en chiffres 24
La tablature de la viole 28
La notation des aveugles 37
La Main harmonique des Chinois 51
Main harmonique en marbre 65
La Main harmonique du plain-chant 66
Les Mains de la mimologie rythmique 88
La flûte double 135
La lyre et le plectre 153
La harpe 155
Le violon arabe (Kemanghé) 169
Le violon gallois (crouth trithant) 171
Le violon moderne 177
L'archet de Dragonetti 184
L'archet de basse de viole 184
L'archet de contrebasse 185
L'archet de violon 186
La Main de Fr. Liszt 189
L'organistrum 192

Pages

Le clavier du carillon 194
Le guide-mains 225
Le chirogymnaste 228
Id. 229
Id. 229
La Main anatomique 233
La pulpe du doigt 239
Empreintes du jeu pianistique 242
Id. 243
Id. 245
Id. 247
Le psaltérion et le carcan 269
La Main de Fr. Chopin 277
La Main spatulée 287
La Main artistique 289
La Main philosophique 291
La Main psychique 292
La Main des chiromanciens 297
Signatures de 35 musiciens célèbres . . . . . 310 à 324
La silhouette de Wagner 343



LISTE DES SOUSCRIPTEURS

A

« L'HISTOIRE MUSICALE DE LA MAIN »



Mme E. Adam, professeur de musique.
MM. Alexandre père et fils, facteurs d'orgues. (10 Ex.)
Mme Clémence Alexandre.
M. Ach, négociant.
M. Audinot, luthier. (5 Ex.)
Mme Maria Amstoutz, prof. de musique (Colmar, Alsace).
M. Asselin, chef de musique (Harcourt).
M. Paul Audiard, instituteur.
M. Ch. Austruy, artiste de l'Opéra.

M. P. Bailly, notaire (Montargis). (2 Ex.)
M. J. Bayer, professeur de chant. (2 Ex.)
M. le docteur Bazin (Corbeilles du Gâtinais).
M. Ph. Bellenot, maître de chapelle de Saint-Sulpice.
M. Louis Bédouin, professeur de chant.
M. Édouard Belvac.
M. Auguste Bernard.
M. Bernardel, luthier du Conservatoire.
M. H. Berthelier, professeur du Conservatoire.
M. Bertain, chef d'orchestre.
M. A. Bertin, chef de musique (Puteaux).
Bibliothèques populaires. (20 Ex.)

M. J. Bizet, organiste (Parmains).
M. Blin, chef de musique d'artillerie.
M. J. Bonnet, professeur de chant.
M. P. Bonniol, artiste de l'Opéra-Comique.
Mlle Jeanne Bosch (La Haye, Hollande).
M. A. Bossy, chef d'orchestre.
M. P. Boucher (Ernemont-la-Villette).
M. A. Boutin, professeur de chant.
M. O. Bouwens van der Boÿen, attaché à la bibliothèque de l'Arsenal.
Mme Pierre Braquemont.
M. Brès, sous-chef de musique au 5e de ligne.
M. A. Bué, homme de lettres.
M. D. Butterfield.

Mme J. Calmann (Zurich).
M. le docteur Calmels, oculiste (Carmaux).
M. H. Carben, professeur de chant. (2 Ex.)
M. H. Carboni, chef de la musique municipale (Amiens).
M. Cavaillé-Coll, facteur d'orgues.
M. Celor, professeur de chant.
M. A. Chapuis, inspecteur principal de l'enseignement du chant.
M. Chassevent, ingénieur.
M. J. Chavanne, professeur de chant.
M. Amand Chevé, directeur de l'école Galin-Pâris-Chevé.
M. Albert Collet, professeur de musique.
M. Auguste Collin, industriel. (2 Ex.)
Mme Frédéric de Coninet.
M. Paul Cosson, négociant.
M. Maurice Coudre (Mulhouse).
Mme Couraux (Belfort).
M. E. Cousin, directeur du Conservatoire de musique de Versailles.
Mlle Fr. Cunq (Tarbes).
M. André de Czernichowski.

M. E. Damaré, chef d'orchestre.
M. Darblay, de la Société des concerts du Conservatoire.

M. Dardet, professeur à l'École normale.
M. Dard-Janin, directeur du Conservatoire de musique de Saint-Étienne.
M. Dassonville, ex-chef de musique d'artill. (Vincennes).
M. E. Deplaix, directeur du journal *l'Orphéon*. (2 Ex.)
M. Déteneuille, professeur de chant.
M. Du Bus.
M. Émile Dufour, ancien artiste de l'Opéra, maire de Champigny.
M. Laurent Dufour (Montargis). (2 Ex.)
M. Drouin, professeur de chant.
Mme Dung-Sick (Ribeauvillé, Alsace).
M. Achille Dupont, organiste.
M. Louis Dupuy, chef d'orchestre.
M. Dupuy, éditeur de musique. (10 Ex.)
M. Alexandre Duval, chef des musiques du schah de Perse.

MM. Érard et Cie, facteurs de pianos. (10 Ex.)

M. Gabriel Fabre, compositeur.
M. Georges Faucon.
M. le docteur Feré.
M. Fontaine-Besson, facteur d'instr. de musique. (10 Ex.)
M. E. Fort (Toulouse).
M. Léon Fusier, artiste du Palais-Royal.

M. A. Garnesson, chef d'orchestre.
M. Fernand Gaudry, interprète.
Mme de Gaulne (Loingoran).
M. Gentis, professeur de chant.
M. E. Gigout, directeur de l'école d'orgue.
M. Gillet, conducteur des ponts-et-chaussées (Courtenay).
M. Paul Gillon, libraire-éditeur.
Mme veuve Gouget (Montargis). (2 Ex.)
M. Grave (Puteaux).
M. Gravollet, sous-directeur des chanteurs de Saint-Gervais.

M. Guignardeau, prof. de musique (Sables-d'Olonne).
M. A. Guilmant, professeur du Conservatoire.

Mme Albert Hecht.
M. le général Henrion-Bertier, maire de Neuilly-s.-Seine.
M. E. Hérault, adjoint au maire de Champigny.

M. G. Jacob, organiste.
M. E. Jacob, dir. de l'école professionnelle (Montargis).
Mme Marie Jaëll, compositeur.
M. A. Josset, directeur de la musique de l'institut Saint-Jean-de-Dieu.

Mme Marie Kiener (Soultz-sous-Forêts, Alsace).
Mlle Anna Kreppel (Gisors).

M. H. Labey, organiste (Barville).
Mlle Lacharrière (Lyon).
M. Eugène Lacroix, compositeur.
Mme Blandine Lafon.
Mme de Lagarde. (10 Ex.)
M. E. Lagriffoul, vétérinaire.
M. C. Lalliet, luthier.
M. Laplaiche, mécanicien. (10 Ex.)
MM. Larousse et Hollier, libraires-éditeurs. (10 Ex.)
M. L. Lataste, chef de bureau à la Chambre des députés.
M. F. de La Tombelle, compositeur.
M. A. Lavignac, professeur du Conservatoire.
M. D. Lecointre, négociant (Montargis).
M. E. Lefèvre, chef de musique (Reims).
M. Ch. Lemaire, artiste de l'Opéra.
M. C. Lemaire, architecte.
M. Lenoble, professeur de chant.
M. René Leplant, professeur de chant.
M. Le Roy, avocat (Montargis).
M. Leroy, cultivateur (Montargis).
M. E. Leroy (Chilleurs-aux-Bois).
M. E. Levasseur, instituteur.
M. F. Lutz, luthier.

M. V. Mahillon, conservateur du musée du Conservatoire de musique de Bruxelles.
M. Maignien, professeur de chant.
M. Alexandre Mainguet (Montargis).
Mme Mallarmé (Alger).
M. C. Marchal (Plestin-les-Grèves).
M. Maréchal, artiste lyrique.
Mme Marie du Sacré-Cœur (Trévoux).
M. Marsick, professeur du Conservatoire.
M. Masson, architecte.
M. Georges Mathias.
Mlle Zénaïde Ménouillard (Sancerre).
M. E. Miette, compositeur.
M. Ch. Moine.
M. Mory, instituteur.

M. E. Noguet. (2 Ex.)

Mme la générale Parmentier (Teresa Milanollo).
M. Peccatte, fabricant d'archets.
M. Peltier, ex-chef de musique d'artillerie.
M. Pénavaire, compositeur.
M. A. Petit, directeur de l'Orphéon de Saint-Rémy.
M. Plamondon, professeur de musique.
MM. Pleyel et Wolff, facteurs de pianos. (20 Ex.)
M. Pommerel, chef d'orchestre.
Mme Constance Pontel, professeur de musique (Lyon).
Mlle Alphonsine Pothin.
M. Maurice Pottecher (Bussang).
M. Pottier de Cyprey.
M. Pradeilles, instituteur.

M. Benjamin Raspail, ancien député (Arcueil-Cachan).
M. H. Renoux, sous-chef des services internationaux du du chemin de fer de l'Ouest.
Mlle Angèle Richard (Lyon).
Mme la comtesse Sidonie Reviczky.
M. H. Richter, directeur de l'Académie de musique de Genève.

M. F. Riess, homme de lettres (Alfortville).
Mlle Magdeleine Rochefort (Chatou).
M. Roques, professeur de chant.
M. Albert Roussel.
M. E. Rousselot, professeur de musique (Caen).
M. H. Ruegger (San-Paolo, Brésil).

M. E. Sagot, libraire-éditeur. (10 Ex.)
M. Salomé, maître de chapelle.
M. S. Saligot, négociant (Montargis).
Mlle Élisabeth Sandherr (Colmar, Alsace).
M. Léon Savoye (Sevran).
M. Ad. Sax fils, facteur d'instruments.
Mme Ferdinand Scheurer (Belfort).
Mlle Jenny Scheurer (Thann, Alsace).
Mme Jules Scheurer (Id.).
Mme Oscar Scheurer (Belfort).
M. A. Schopfer.
M. Edouard Schuré, critique d'art.
M. Sédillot, maire de Montargis.
Mme veuve Sermon (Montargis).
M. Simoutre, luthier. (10 Ex.)
M. Th. Sourilas, professeur d'harmonie.

M. F. Touche, artiste de l'Opéra.
M. G. Tourmente, id.
M. J. Tournier, luthier.
M. P. Trannoy, avocat (Arras). (5 Ex.)

M. Georges Vallet, substitut (Lyon).
M. J. Vergnais, professeur de musique (Passy).

M. A. Weingærtner, ex-directeur du Conservatoire de musique de Nantes.

A toutes les personnes qui ont prêté à ce livre l'appui de leur précieuse sympathie, j'adresse ici l'expression de mes sincères remercîments et de ma cordiale reconnaissance.

Émile Gouget